Bollettino delle belle arti

1907.

Band I.

Titel und Indexe fehlen!

BOLLETTINO D'ARTE

DEL MINISTERO DELLA P. ISTRUZIONE

NOTIZIE DEI MUSEI DELLE GALLERIE E DEI MONUMENTI

ROMA · MCMVII

EDITORE
E. CALZONE
ROMA

SOMMARIO DEL I° FASCICOLO: *Gennaio* 1907.

Bollettino delle Belle Arti, Relazione a S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione. - Il Discobolo di Castel Porziano, GIULIO EMANUELE RIZZO. - Il Cenacolo di Leonardo da Vinci. - Nel R. Museo Nazionale di Firenze. - Acquisto di un ritratto di Lorenzo Lotto, GINO FOGOLARI. - Scoperta di un affresco nel R. Istituto di Belle Arti di Firenze, D. B. MARRAL. - Nuovi locali del Gabinetto Nazionale delle stampe. - Statue Robbiane nella Chiesa di S. Jacopo a Borgo a Mozzano. - Una collezione di stampe e disegni con vedute dell'antico Carnevale Romano, FEDERICO HERMANIN. - Notizie. - Atti Ufficiali. - Commissioni.
Il fascicolo consta di 38 pagine con 21 illustrazioni nel testo e 4 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL II° FASCICOLO: *Febbraio* 1907.

Zona Monumentale, GIACOMO BONI. - Notizie d'Arte Sarda, DIONIGI SCANO. - Un volume di disegni di Pier Leone Ghezzi, FEDERICO HERMANIN. - Nuovi acquisti di dipinti veneti nella Galleria degli Uffizi, CARLO GAMBA. - L'Annunziata d'Antonello da Messina lasciata al Museo Nazionale di Palermo, ANTONINO SALINAS. - Notizie. - Atti Ufficiali. - Commissioni.
Il fascicolo consta di 36 pagine con 38 illustrazioni nel testo e 6 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL III° FASCICOLO: *Marzo* 1907.

Un'Annunciazione di Nicola da Guardiagrele, ARDUINO COLASANTI. - Nuovi acquisti per il Museo archeologico di Siracusa, PAOLO ORSI. - Antichi affreschi nel Duomo di Atri, LUIGI CAVENAGHI. - Un altorilievo inedito del Rinascimento a Roma, VALENTINO LEONARDI. - Atti Parlamentari. - Notizie (Musei e Gallerie - Monumenti - Varie). - Commissioni.
Il fascicolo consta di 32 pagine con 21 illustrazioni nel testo e 3 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL IV° FASCICOLO: *Aprile* 1907.

Il Sarcofago Greco-Romano rinvenuto presso la Chiesa di S. Vittore in Ravenna, PAOLO AMADUCCI. - Recenti acquisti della Galleria Moderna di Roma, UGO FLERES. - Bassorilievi in legno nella R. Pinacoteca di Torino, ALESSANDRO VESME. - Nuovi quadri nella R. Galleria di Parma, LAUDEDEO TESTA. - Un quadro di Carlo Dolci nella Pinacoteca di Bologna, ARDUINO COLASANTI. - Atti Ufficiali. - Atti Parlamentari. - Notizie (Musei e Gallerie - Monumenti - Varie). - Necrologio.
Il fascicolo consta di 36 pagine con 24 illustrazioni nel testo e 3 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL V° FASCICOLO: *Maggio 1907*.

Di otto Statue marmoree di proprietà del Barone Mazzoccolo in Teano, VITTORIO SPINAZZOLA. - Nuovi acquisti del Gabinetto Nazionale delle Stampe in Roma, FEDERICO HERMANIN. - La Statua di Porto d'Anzio, ALESSANDRO DELLA SETA. - La Pala di Giambattista Piazzetta nella Chiesa di S. Vitale a Venezia, GINO FOGOLARI. - Le miniature di Riccardo Gibson nella Galleria Pitti, ODOARDO H. GIGLIOLI. - Le pitture di Bernardino Luini alla Pelucca in Milano - Atti Parlamentari. - Notizie (Musei e Gallerie - Monumenti - Varie). - Necrologio. - Commissioni.
Il fascicolo consta di 36 pagine con 19 illustrazioni nel testo e 6 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL VI° FASCICOLO: *Giugno 1907*.

La Quadriga di Ercolano, ETTORE GABRICI. - Il capolavoro di Simone Marmion, A. BREDIUS. - Il Portacroce della Beata Colomba all'Esposizione di Perugia, ETTORE RICCI. - Un frammento inedito dei Musaici Vaticani di Giovanni VII, ALFONSO BARTOLI. - Notizie (Musei e Gallerie - Monumenti - Varie). - Commissioni - Concorsi - Necrologio.
Il fascicolo consta di 32 pagine con 22 illustrazioni nel testo e 7 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL VII° FASCICOLO: *Luglio 1907*.

Un prezioso affresco di Gianfrancesco Caroto, GIUSEPPE GEROLA. - Opere di Sebastiano Ricci e di G. B. Pittoni, ricuperate dalle Gallerie di Venezia, GINO FOGOLARI. - Le novità della Pinacoteca Ambrosiana, GUSTAVO FRIZZONI. - Nuovi acquisti del Museo Nazionale Romano, GIUSEPPE MORETTI. - Quadri nuovamente esposti agli Uffizi, CARLO GAMBA. - Bibliografia Ercolanese, ETTORE GABRICI. - Notizie (Musei e Gallerie - Monumenti - Varie).
Il fascicolo consta di 32 pagine con 16 illustrazioni nel testo e 4 tavole fuori testo.

SOMMARIO DELL' VIII° FASCICOLO: *Agosto 1907*.

Gli affreschi di Andrea del Castagno nella villa Pandolfini presso Firenze, GUIDO CAROCCI. - Le opere d'arte del monastero di Tor de' Specchi *(continua)*, ATTILIO ROSSI. - Il Castello di Issogne. - Scavi della Missione Archeologica italiana in Creta nel 1907, LUIGI PERNIER. - Notizie (Musei e Gallerie - Monumenti - Varie). - Commissioni.
Il fascicolo consta di 36 pagine, con 20 illustrazioni nel testo e 7 tavole fuori testo.

A S. E. LUIGI RAVA.

Eccellenza,

Nel 1894, a cura del Ministero della Pubblica Istruzione, si iniziava la magnifica pubblicazione delle *Gallerie Nazionali Italiane*, col nobile intento di dar conto agli studiosi, in relazioni periodiche, dell'incremento delle pubbliche pinacoteche e dei musei.

Ma da quell'anno a tutt'oggi, solo cinque volumi videro la luce e, da ultimo, non parvero più strettamente rispondenti al primo scopo.

Era però naturale che così avvenisse, perchè, se soddisfacevano ad un bisogno vero e sentito nel momento in cui le gallerie e i musei principali si andavano sistemando, venivano poi a mutarsi in una raccolta di monografie estranee in certo modo agli Istituti stessi man mano che l'ordinamento di questi era compiuto.

Modificata così la condizione delle pinacoteche e dei musei, anche la serie delle *Gallerie Nazionali Italiane* doveva oramai trasformarsi in un organo, il quale ne rispecchiasse il lento e graduale sviluppo, portando senza indugio a cognizione degli studiosi tutte le notizie di nuovi acquisti, di esposizioni, di restauri ecc., che finora si leggevano pubblicate in riviste non ufficiali e troppo spesso straniere.

Perciò io propongo alla E. V. l'istituzione di un *Bollettino mensile delle Belle Arti*, che continui le *Gallerie Nazionali Italiane*, e, facendo anche largo posto a quanto riguarda la conservazione dei monumenti del Regno, tenga il luogo delle dispendiose e talora tarde Relazioni edite dagli Uffici Regionali.

Sicuro che la nuova pubblicazione varrà in modo uguale così a giovare agli studi, come a mostrare il largo e troppo spesso disconosciuto lavoro che il Ministero compie in pro dell'arte, ho ferma fede nell'approvazione della E. V., alla quale mi professo

Roma, 1 *ottobre* 1906.

devotissimo
CORRADO RICCI.

BOLLETTINO DELLE BELLE ARTI.

Roma, addì 2 ottobre 1906.

Ai Direttori delle RR. Gallerie, dei RR. Musei e degli Uffici regionali per la conservazione dei monumenti;

Ai RR. Ispettori per i monumenti e scavi del Regno.

A cura di questo Ministero, si inizierà presto la pubblicazione di un bollettino mensile, il quale, all'infuori di quanto forma oggetto delle « Notizie degli scavi », rispecchierà fedelmente il movimento delle RR. Gallerie, dei RR. Musei e degli Uffici regionali del Regno.

Acquisti e restauri di opere di antichità e d'arte e di monumenti, doni, esposizioni di stampe e di disegni, riordinamenti totali e parziali delle raccolte, in una parola tutto quello che può interessare il pubblico patrimonio di arte e di storia artistica, sarà materia della nuova pubblicazione. La quale dovrà raccogliere anche tutte quelle notizie che si riferiscono all'azione di tutela che l'Amministrazione delle Antichità e delle Belle Arti esercita sulle collezioni, sui singoli oggetti archeologici ed artistici e sugli edifici di interesse monumentale appartenenti a corpi morali o a privati.

Sarà perciò cura delle SS. LL. di inviare a questo Ministero di volta in volta *e con la massima sollecitudine* tutte quelle informazioni che, in conformità dei criteri sopra espressi, potranno venire pubblicate nel Bollettino, avvertendo che ogni oggetto dovrà formare argomento di una notizia brevissima, accurata e precisa, corredata, quando ciò sia possibile, da fotografie e disegni, e firmata dall'autore.

Resta nello stesso tempo vietato ai Direttori dei pubblici istituti artistici ed ai funzionari dipendenti da questa Amministrazione di fornire ad estranei notizie e riproduzioni di opere di antichità e d'arte, nuovamente acquistate o scoperte, di restauri, di riordinamenti, di esposizioni, *prima che abbiano veduta la luce nel nuovo Bollettino*, il quale, uscendo puntualmente ogni mese, porterà senza ritardo alla conoscenza degli studiosi e del pubblico gli acquisti ed i lavori che si sono fatti man mano.

Le SS. LL. sono pregate di favorirmi ricevuta della presente circolare.

Il Ministro
RAVA.

Tav. III. - Discobolo di Castel Porziano.
(Ricostruzione).

Fig. 1. - Luogo della scoperta del Discobolo

IL DISCOBOLO DI CASTEL PORZIANO.

Dove il Tirreno bagna i sabbiosi lidi, nello squallido silenzio dell'estrema Campagna, frequenti rovine di antiche fabbriche parlano della fiorente vita di un tempo. Al territorio Laurentino, popoloso allora e fecondo, collegato a Roma per molte vie suburbane, facevan lieta corona numerose ville prospicienti sul mare da un lato e, dall'altro, sulla Via Severiana: selve verdi – dove ora le tristi macchie – eran lo sfondo degli amenissimi luoghi, sacri nella prisca tradizione latina, per Laurento e Lavinio, asilo di pace alle famiglie, che vivevan la vita agitata di Roma imperiale.

Nel giardinetto che fiancheggiava una di queste ville laurentine, fatta scavare da S. M. il Re (1), furono trovati, nell'aprile di quest'anno, i frammenti di una copia del Discobolo di Mirone, giacenti accanto al piedistallo della statua, costruito di mattoni e di lastre marmoree, come si vede nella parte destra della figura (2), che riproduce il luogo della scoperta. Dalla scala, rivestita di marmo, si scendeva nel giardinetto laterale del villino: la statua guardava verso il mare (3).

* *

Questi frammenti, insieme con tutti gli altri oggetti antichi provenienti dallo scavo, furono, nel luglio di quest'anno, mandati in dono da S. M. il Re al Museo Nazionale Romano. Primo, tra i pezzi superstiti della statua, era un bel torso che conserva ancora, intatto fino al polso, il braccio sinistro; e a questo torso si poterono riattaccare quasi tutta la gamba sinistra col tronco di sostegno, una parte della gamba destra, dal ginocchio ai muscoli gemelli, la base della statua con l'altra parte del tronco di palma, un frammento notevolissimo della mano sinistra, ed altri minori: tutti senza aggiunzione di pezzi moderni e con gli attacchi sicuri, nelle fratture non tutte egualmente antiche. Una, anzi, assai fresca, priva affatto di patina, mostra il candore, per nulla velato, del marmo pario: ed è nel pollice del piede sinistro. Questo frammento (Cfr. la fig. 6), che non ha potuto trovar posto nella ricomposizione della statua, ci dà motivo a

---

(1) Descritta ed illustrata da R. Lanciani, *Le antichità del Territorio Laurentino*, in «Monum. antichi della R. Accad. dei Lincei» XVI (1906), p. 241 ss. Da questa Memoria ricavo le notizie sulla scoperta della statua del Discobolo (pag. 246). Dei frammenti, non ancora ricomposti e studiati, l'A. ha dato riproduzioni provvisorie nella fig. 5 e nella tav. II.

(2) Disegnata da A. Berretti, da fotografie del Cav. A. Vochieri, eseguite immediatamente dopo fatti gli scavi.

(3) Cfr. la pianta della villa, nella citata Memoria, tav. I. Il piedistallo della statua misura metri 0.80 × 0.60 nei lati; ma ignoro l'altezza della parte superstite.

bene sperare, per la scoperta delle altre parti mancanti, se si potranno fare nuove ed esaurienti ricerche.

Ed io spero che S. M. il Re voglia ordinarle, ed auguro che la stessa Augusta Regina, la quale aveva tentato una prima ricomposizione provvisoria dei frammenti della statua, possa restituire all'Arte, che Essa ama, questa nuova ed insigne copia del Discobolo, ravvivata dalla testa, nella quale splende tutta la fine e precisa eleganza dell'arte di Mirone (1).

La statua ricomposta, come appare dalla tav. I, così può essere ora descritta (2). Statua di marmo pario; alta dal deltoide destro alla base compresa m. 1,48; mancante della testa e di quasi tutto il braccio destro, dell'ultima falange del mignolo e delle altre quattro dita della mano sinistra; del piede sinistro sino al malleolo; del piede destro con parte della gamba, fino al terzo dei muscoli gemelli. Il braccio destro era lavorato a parte, o aggiunto posteriormente per restauro, come indica il taglio in piano, lasciato di gradina, ed il foro col pernio di ferro ancora al suo posto.

Il tronco di palma, che serve di sostegno alla figura, era spezzato all'altezza dei gemelli della gamba sinistra; e la parte inferiore che forma un unico pezzo con la base, era stata, in tempi antichi, ricongiunta alla superiore con un grosso pernio di ferro. La base presenta una caratteristica incavatura per l'inserzione di un grande tassello, e vi si notano due buchi quadrangolari, che dovevan servire per

Fig. 2. – Plinto della statua di Castel Porziano.

due grossi pernii, al fine di assicurare il plinto ellissoidale al piedistallo della statua, per ragioni di statica e di equilibrio. (Fig. 2).

Così almeno io penso; e a questo medesimo uso sono stati, infatti, nuovamente destinati i due buchi descritti. Ritengo, inoltre, che l'incavatura della base, con margini diritti e con piani lasciati di gradina, sia chiaro indizio di un restauro

(1) Quantunque il luogo fosse già stato scavato, nel secolo XVII o XVIII [Lanciani], lo stesso fatto della scoperta della statua e di altri oggetti antichi dimostra come le precedenti spoliazioni, piuttosto che ricerche, lascino ancora l'adito alla speranza. Secondo io penso, converrebbe estendere gli scavi nei dintorni del villino, essendo frequente il caso che la testa di una statua antica si trovi a notevole distanza dal torso. *Usque iuvat sperare!*

(2) Le fotografie, che non è possibile pubblicar tutte in questa relazione, sono state fatte a cura del Gabinetto fotografico del Ministero, diretto dall'espertissimo ing. G. Gargiolli, da anni mio bravo e caro collaboratore in molti studî d'archeologia e d'arte. A lui, al valente sig. C. Carbone e agli altri assistenti rendo pubbliche grazie.

antico; e che il tassello allora inserito conservasse i piedi con parte del plinto della statua. Ad avvalorare questa congettura, sta il fatto che i due piani di frattura del tronco di palma furono anch'essi tassellati, e ricongiunti con un grosso pernio di ferro. Inoltre il lavoro della base è talmente trascurato e difforme, e tanto diverso da quello della statua, da non potersi ciò spiegare, adducendo per ragione l'abitudine dei copisti antichi, i quali, generalmente, trascuravano di rifinire le basi. Anche il marmo sembra diverso; onde è assai probabile che la statua si fosse spezzata nel punto dove la resistenza era assai debole, per quella elegante cura dello scultore, che avea voluto quasi nascosto il tronco di sostegno. Una spiegazione diversa non saprei dare della forma strana di questo plinto.

Non pochi sono i puntelli della statua: uno poligonale, ora spezzato, innalzavasi tra la piega del grande obbliquo e il gluteo, riattaccandosi al disco (1); un altro ricollega le due gambe, all'altezza dei gemelli. E come nel Discobolo Lancellotti un puntello « a pettine » sostiene le estremità delle dita, così nel nostro, in maniera analoga, un puntello sorreggeva il pollice, ed un altro, biforcato, il mignolo e l'anulare. Un piccolo sostegno assai strano, ma che pure si trova in altre statue antiche, sta fra la punta del pene e lo scroto.

Guardando la statua, di patina non bella e disuguale, specialmente nel dorso, si riceve una prima impressione che in essa, quantunque scolpita con insigne morbidezza di tocco, i caratteri della calcotecnica e il peculiare « accento » dello stile mironiano, preciso e severo, siano un po' ammolliti: più di quanto, forse, suole ordinariamente avvenire in tutte le traduzioni in marmo delle opere di bronzo, specialmente dei maestri che stanno sul limitare ultimo dell'arcaismo. Questo, appunto, è il giudizio da me dato sulla statua, nella relazione ufficiale che ne scrissi, appena ricevuti i frammenti.

Però uno studio accurato delle varie parti, ripulite dalle incrostazioni calcari, che non permettevano un giusto apprezzamento della superficie, e il confronto con tutte le altre repliche frammentate del Discobolo, mi inducono a ritenere che con la statua di Castel Porziano noi abbiamo acquistato una delle migliori e delle più fedeli copie del capolavoro mironiano.

Lontano egualmente da esagerazioni intenzionali e da abituale mollezza di stile, lo scultore ha disegnato un torace dai contorni nettamente tagliati. Imitando certamente l'originale, lo ha modellato con robusta precisione: forte ed asciutto, ma non secco e stentato; – e sotto le magnifiche squadrature dei grandi pettorali e l'arco del torace e la doppia cicatrice ombelicale, l'addome trattato con sobrietà e larghezza di piani, è limitato dalla rigida linea del pube. I muscoli grandi obliqui contornano fortemente il torace, innalzandosi dal gluteo con linea netta e tagliente, che segna un accentuato elegantissimo distacco, il quale contribuisce a dare alla parte superiore della figura come un senso di ardita leggerezza. Nella linea arcuata dei fianchi, vibra sotto lo sforzo, ma non eccessivamente, il gran dentato. Con fine conoscenza anatomica è scolpita tutta la spalla, dove è notevole la forte insenatura del deltoide tra la clavicola e il grande pettorale; - e se da questa parte scendiamo ad esaminare il dorso, po-

---

(1) Lo stesso puntello fu notato dal Guattani nel Discobolo Lancellotti; ma lo scultore Angelini, nel restaurare la statua, lo tolse. (Cfr. Matz-Duhn, *Antike Bildw. u. s. w.* n. 1098). Un altro simile si osserva nel minuscolo torso di Discobolo conservato nel Museo di Napoli, n. d'invent. 6519 (*Einzelverk.* n. 500). Questo puntello non è certamente elegante, se pure imposto da motivi di statica, nelle copie di marmo da originali di bronzo; ma il fatto non può sorprendere, per chi ricordi l'enorme sostegno, che andava quasi dal ginocchio fino al braccio proteso, nella copia vaticana dell'*Apoxyomenos* di Lisippo.

tremo ancora constatare la valentia del copista ed imaginare l'eccellenza dell'originale perduto. Nella tensione dello sforzo, il gran dorsale s'incurva, e nei magnifici effetti d'ombre e di piani, pare che palpitino i muscoli complicati, che s'intrecciano tra il grande trapezio e il sacro lombare.

Tutto cospira a dare una giusta idea di un corpo giovanile fiorente, ma non adiposo, e adusato ai forti ludi della palestra. Nè si può concepire maggiore intensità di vita e più severa abilità di tecnica; chè lo scultore, dalla minuta quasi scientifica osservazione del vero, si leva ad un alto ideale della forma umana. Così io comprendo perchè il Doriforo, il Discobolo, il Diadumeno, l'Apoxyomenos potessero essere imagini senza nome individuale, nelle quali, con diverse tendenze, l'Arte ritraeva e nobilitava la Natura, creando tipi consacrati dall'ammirazione serena di codesti antichi adoratori del nudo.

Se il torace è la parte dalla quale più doveva, naturalmente, trasparire l'azione intensa, diretta alla concentrazione dello sforzo, nel momento che immediatamente precede il lancio del disco, non è detto che le altre parti del corpo non disvelino la stessa tensione di energia muscolare. Ed il braccio sinistro, che contribuisce all'equilibrio del corpo nella mossa violenta e istantanea, scende, appena leggermente ripiegato, sino al ginocchio destro, sul quale il polso si appoggia con forza. Ed è fortuna che la statua di Castel Porziano abbia conservato intatto questo braccio, che ci aiuta a conoscere tutta la nobile figura creata da Mirone. Esso è robusto, tagliato a grandi squadrature; e nella parte superstite della mano sono assai nettamente indicati ed accentuati i tendini e le vene, turgide per l'abbassamento dell'arto.

Fig. 3. – Parte della statua vista di fronte.

Oltre che nel braccio, codeste squadrature si osservano in quasi tutta la statua, essendo questa la tecnica abituale degli scultori dell'età mironiana. Così, specialmente, nei grandi pettorali, nell'addome, nelle cosce, nel cavo popliteo, quantunque io ritenga che il copista abbia reso meno rigidi i piani e i contorni. Caratteri assai spiccati, e fedelmente resi, dell'arte del bronzo si osservano anche nel pube, dal taglio superiore diritto e rigido (Cfr. la fig. 3), con un triplice ordine, perfettamente simmetrico, di riccioli piatti e a spirale, la cui forma arcaica richiama subito alla memoria il noto luogo di Plinio (*Nat. Hist.* XXXIV, 57) su questa particolarità dell'arte di Mirone (1). I capezzoli sono indicati da un piccolo disco con

(1) Cfr. le osservazioni del Furtwängler, *Masterpieces*, pag. 173. Ed io devo aggiungere che in nessuna delle copie a noi pervenute il pube del Discobolo è trattato con tanta finezza e con tanto carattere, come nella statua di Castel Porziano, nella quale i riccioli sono accuratissimamente cesellati, senza alcun uso del trapano. E' facile dedurre che uguale carattere dovevano avere i capelli, alquanto diversi, perciò, che nella copia Lancellotti; e più vicini alla testa del Museo di Berlino (*Beschreib. d. ant. Skulpt.* 474; Furtwängler, *o. c.* fig. 69).

margini taglienti, che imita evidentemente la lamina metallica sovrapposta, nelle sculture di bronzo più antiche. Ma se questi fatti potevano altronde esser noti, nuovo, per me, riesce ed interessante, fra le particolarità stilistiche del Discobolo, il movimento del pene, che, volto da destra a sinistra, segue - per così dire - l'inclinazione e la mossa violenta del corpo, con accento di sincero naturalismo, che è precipuo fra' caratteri dell'arte del più audace fra i discepoli del vecchio Hagelaidas.

Che la statua di Castel Porziano appartenga a tempi ancora buoni, quando le sculture greche eran divulgate da copisti esperti e abbastanza fedeli, si desume da quegli stessi caratteri stilistici e tecnici, che ho cercato di mettere in evidenza. Se la villa romana, fatta scavare da S. M., fu costruita nel secondo secolo dell'impero, e precisamente nell'anno 142 (Lanciani, o. c. pag. 261), non è necessario dedurne che la statua appartenga anch'essa a quell'età, troppo tarda per un tal genere di scultura, quantunque il secondo rinascimento dei tempi degli Antonini abbia dato nuovo impulso all'arte. Lo stesso Lanciani, però, ha riconosciuto chiaramente che la villa, restaurata o rifatta «ex novo» nel secondo secolo, era già stata costruita nell'età di Augusto: e a questo tempo appartiene la scultura. Forse all'età posteriore, durante la quale il casino, già rovinato, risorse a nuova vita, si deve il restauro della statua, di cui sopra ho fatto cenno.

* * *

Fortuna non piccola è che il Discobolo di Castel Porziano, per quanto frammentato, conserva tutti gli attacchi delle parti mancanti, in modo da poter essere sicuri delle misure e del movimento che avevano la testa, il braccio destro, la mano sinistra e i piedi: e questa osservazione mi ha dato la spinta alla ricostruzione del Discobolo, raccogliendone le sparse membra, e cercando di restituire all'arte, senza congetture o aggiunte moderne, una copia antica e attendibile della celebre statua, che affatica ancora gli archeologi, per la soluzione di importanti quesiti (Cfr. le tavole II e III). E' troppo noto, infatti, che l'unica copia a noi arrivata quasi integra, e che è generalmente ritenuta fedele all'originale di Mirone - il Discobolo trovato nella Villa Palombara (1781) - è come un tesoro nascosto nel palazzo inaccessibile del Principe Don Filippo Lancellotti. Ed è fortuna ch'io possa ora aggiungere alla conoscenza della celebre statua il contributo di alcune mie osservazioni personali e dirette (1).

Fra le altre copie (2), sono meno incompleti il Discobolo del Vaticano (Friederichs-Wolters, n. 451; Helbig, *Führer* I², 340) e quello del British Museum (F.-W., n. 452; Smith, *Catal. of Sculpt.* I, n. 250); entrambi - come si sa - trovati dal Conte Fede, nel 1791, nella villa tiburtina di Adriano, chè dei frammenti di altre repliche non è il caso di tener conto, per i dati necessarî alla ricostruzione della figura.

Intanto questi due esemplari, scolpiti nell'età di Adriano, sono acefali (3) e frammentati, al pari di quello di Castel Porziano; ma senza il vantaggio degli attacchi sicuri delle parti mancanti, come può vedersi, in parte, da una compa–

(1) Non importa sapere come e perchè io mi sia trovato in condizione di poter fare codeste osservazioni. Troppo tardi per dare un diverso ordine a questa mia relazione; ma in buon punto, certamente, perchè avevo già, per l'occasione stessa della nuova scoperta e del mio lavoro, lungamente considerato tutte le questioni relative al Discobolo ed all'arte di Mirone.

(2) Vedi l'elenco datone dal Bulle, in *Einzelverk.* n. 500, al quale mi riferirò, dispensandomi da altre inutili citazioni.

(3) Checchè ne dica lo Smith, la testa del Discobolo di Londra non solo è collocata male, ma, se pure antica, non è certo pertinente. Essa servì di modello allo scultore Albagini, per l'orribile testa del Discobolo Vaticano.

razione grafica (fig. 4 e 5), che mi dispensa da troppe descrizioni ed analisi (1). Nè può esservi dubbio che, quanto a bontà di stile e di tecnica e quanto a fedeltà all'originale, codeste due sculture rimangano di molto inferiori a quella di Castel Porziano. Non conosco direttamente l'esemplare del British Museum; ma certo la mossa della figura è assai stentata, e diversa che nel Discobolo Lancellotti; nè maggior confidenza inspira la statua del Vaticano, universalmente giudicata come infedele al tipo e allo stile di Mirone. Il movimento inelegante e falso, la fiacchezza delle forme, che nulla conservano della netta precisione del bronzo, il grave tronco di sostegno - sul quale pare che la figura stia come seduta - ci svelano un copista preoccupato di riprodurre soltanto il motivo generico del Discobolo di Mirone, incapace di sentire e di rendere lo stile del grande maestro, e timido per la certo non facile statica della figura. Lo scultore Albagini compì l'opera, aggiungendo quella orribile testa volta in senso contrario, ed il braccio sinistro, falso nella direzione e nel movimento, senza l'appoggio del polso e con la mano baroccamente scherzosa. Questa lamentata deficienza di mezzi, e il desiderio di avere del Discobolo un'imagine fedele, almeno, nell'azione, avevano spinto A. Furtwängler a tentare una ricostruzione quasi congetturale del « tipo », pubblicata nei *Denkmäler* del Brunn-Bruckmann (Tav. 566).

Fig. 4. – Discobolo del Vaticano, tolti i restauri moderni.

Però la mancanza del Discobolo Lancellotti era stata, in certo qual modo, attenuata dallo stesso Furtwängler, il quale, come è noto, ebbe la ventura di scoprire il calco della testa della celebre statua - unica parte formata - fra i gessi del Louvre (2). E la fortuna ha voluto che questo calco si adattasse perfettamente, nelle proporzioni e per gli attacchi superstiti del collo, sulla nostra statua.

Chi osservi, più che la fotografia, la stessa statua di Castel Porziano, si accorgerà che sono conservate alcune parti del collo, corrispondenti al muscolo trapezio, agli scaleni del lato sinistro e ai due sterno-cleido-mastoidei, che ci indi-

(1) Disegni dell'Ispett. E. Stefani, insieme col quale ho fatto una nuova revisione dei restauri del Discobolo vaticano. Manca il disegno della parte antica dell'altro Discobolo di Villa Adriana, perchè non ho potuto avere gli appunti necessarî, per riconoscere le linee precise dei restauri moderni, quantunque li abbia chiesti – ma invano! – al British Museum.

(2) A. Furtwängler, *Zum Diskobol Lancellotti*, in « Münch. Sitzungsber. » 1900, p 705-708. – Brunn-Bruckmann, *Denkmäler*, n. 567. Per altre repliche della testa del Discobolo, cfr. lo stesso Furtwängler, *Masterpieces*, pag. 168 ss. Di quella, che era un tempo nella villa estense del Catajo (Dütschke, *Zerstreute ant. Bildw. in Oberital*. V. n. 699), ed ora a Vienna (*Einzelverk*. n. 54-55), proprietà privata di un Arciduca, volevo tentare uno studio comparativo, quantunque sapessi che essa non è stilisticamente molto accurata e fedele. Ma la richiesta del calco, fatta per via diplomatica, nelle forme dovute, per lo studio di una scultura donata dal Re d'Italia, non ebbe esito felice. La testa frammentata, che è nei giardini del Vaticano (*Einzelverk*. n. 777-780), non ho potuto ancora vederla.

cano sicuramente - in ispecie i due ultimi - il movimento della testa. Queste parti sono in perfetta armonia con le altre, simili e corrispondenti, nel collo della testa Lancellotti: il ricongiungere questa testa al calco di gesso della statua di Castel Porziano ha richiesto, certamente, molta cura, per mantenere le distanze esatte nell' altezza del collo; ma il risultato è di un'evidenza tale, che s'impone ad ogni critica più diffidente (1).

Del braccio destro è conservata, nella nostra statua, una parte del bicipite, sufficiente per determinare le proporzioni e la direzione dell'arto. Il braccio del Discobolo vaticano è notevolmente più piccolo, ed ha anche un movimento diverso, come ho potuto constatare, mettendone un calco a confronto con la statua di Castel Porziano. Ma già fino dal primo giorno in cui vidi il torso donato dal Re, e ne esaminai il braccio sinistro, mi tornava con insistenza, nella imagine e nella memoria, il ricordo di un braccio destro del Discobolo, uguale di proporzioni, simile per robusta e precisa fattura: quello che è conservato nella Galleria Buonarroti di Firenze (2). Ottenuto il calco, l'adattamento alla nostra statua riusciva talmente esatto, da far persino sospettare che il braccio Buonarroti non fosse proprio pertinente al Discobolo di Castel Porziano (3). Proporzioni identiche, direzione e contorni del bicipite assolutamente corrispondenti, squadrature ai lati dell'avambraccio, come nel braccio sinistro della statua: ma le vene appaiono più accentuate. Può esser questa una differenza stilistica? O non è, piuttosto, per la stessa violenta tensione del braccio e per il peso del disco di bronzo, che esse sono più turgide? Nel braccio sinistro, che scende e s'appoggia, col polso, al ginocchio, per equilibrare il movimento del corpo, le vene non appaiono molto gonfie, tranne che nel dorso della mano.

Fig. 5. - Discobolo di Castel Porziano.

Questa mano si è potuta restaurare anch'essa in modo sicuro, mercè l'aiuto dei puntelli, che ci danno la direzione e la lunghezza delle dita, mentre il movimento di esse è indicato dal mignolo antico, leggermente ricurvo. L'azione naturalissima della mano, pendente e libera di appoggi - solo il polso

(1) Devo qui tributare una parola di sincero elogio al restauratore dei marmi antichi del Museo Nazionale, sig. Dardano Bernardini, il quale, lavorando con diligenza ed amore, sotto la mia direzione, ha messo in opera le singole parti del Discobolo. Al bravo collaboratore esprimo la mia gratitudine.

(2) Sala I, n.10 – Il braccio è di marmo greco (pario?), lungo m. 0,58. Il disco è rotto nella parte sottostante alla mano nella quale sono di restauro moderno il pollice, l'indice e il mignolo. Devo queste notizie ed il calco del braccio al gentile interessamento del nostro Direttore Generale Dott. C. Ricci, allora Direttore della Galleria degli Uffizi. Le mie ricerche sulla provenienza di questo braccio non sono ancora approdate a risultati sicuri. Forse sarà possibile identificarlo con quello menzionato da Hieronymus Mercurialis, *De arte gymnastica* (edit. tertia, Venetiis, MDLXXXVII), pag. 124, e riprodotto in una figura che non può, naturalmente, esser fedele. Del braccio sembra conservata anche la piccola parte superiore che manca in quello Buonarroti. Ma nessuna conclusione è possibile, data la libertà grande di quel disegno. Il braccio, di cui parla il Mercurialis, era allora « in magni Tusciae ducis aedibus Pittis vocatis servatum » – Che io sappia, a Palazzo Pitti non esiste alcun braccio del Discobolo; e converrebbe fare indagini sulla possibilità del passaggio nella collezione Buonarroti. Cfr. Welcker, *Alte Denkmäler*, I, pag. 423; Amelung, *Führerdurch die Antik in Florenz*, pag. 77.

(3) L'esame del marmo, fatto, per mia preghiera, dal Direttore del R. Opificio delle Pietre dure, E. Marchionni, non mi sembra convincente. Del resto, ancor quando il marmo fosse identico, questo argomento non sarebbe decisivo; perchè tra la frattura del braccio Buonarroti e il taglio del braccio nel nostro Discobolo, rimane uno spazio di qualche centimetro. Si può, piuttosto, affermare che le due copie erano di identiche proporzioni, ed egualmente accurate.

punta con forza sul ginocchio - è certamente un tratto dell'originale, reso con fedeltà; e dobbiamo esser lieti che la nostra statua ci ammaestri anche su questo interessante particolare.

Ultimo adattamento era quello dei piedi, presi dal Discobolo del British Museum. Bastò soltanto aumentare di pochi millimetri i contorni al di sopra dei malleoli, perchè la linea delle gambe rispondesse al movimento, già fortemente e precisamente indicato nelle parti conservate: e si pensi che la gamba sinistra della nostra statua è conservata proprio fino all'attacco del malleolo. Cosicchè il restauro moderno si riduce a quella parte della gamba destra che va dai gemelli al malleolo. E' quasi soverchio far notare che, tranne insignificanti restauri, i piedi del Discobolo del British Museum sono antichi, ed assai bene lavorati, specie il destro, nel quale non sappiamo se ammirare maggiormente la severa modellatura o quella naturalissima contrazione delle dita, che pare si aggrappino alla terra, per trovare un punto più fermo e sicuro pel difficile equilibrio del corpo. Il pollice del piede sinistro della nostra statua concorda nelle proporzioni, fino al millimetro, con quello del piede adattato; ma la fattura è certamente più accurata. Il movimento è perfettamente uguale, come si può vedere dalla piccola scheggia del plinto, rimasta attaccata al contorno del dito (fig. 6).

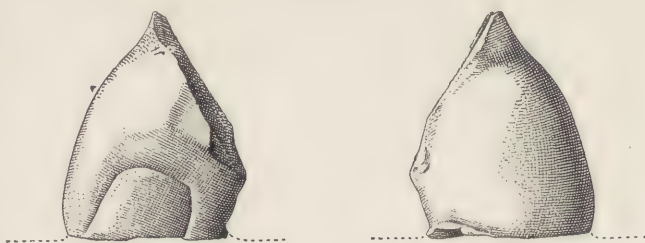



FIG. 6. – Frammento della statua di Castel Porziano.

Per quanto attentamente si esamini la statua di gesso così ricostruita, non è possibile osservare sproporzioni o sconcordanze di linee: e quantunque le varie parti derivino da diverse copie di un unico originale, ne risulta un insieme armonico, e quasi unico di stile. E' forza, quindi, riconoscere e constatare che il Discobolo di Castel Porziano, quand'era intatto nel bel giardino in faccia al mare, non doveva avere un'azione diversa. (Cfr. la tav. II in relazione con la I). E questa constatazione parla a favore della fedeltà di alcuni copisti della statua di Mirone; poichè per lo meno tre di essi, gli scultori della statua Lancellotti, della statua di Castel Porziano, e della statua a cui appartenne il braccio Buonarroti, si erano attenuti alle stesse proporzioni, le quali, perciò, devono ritenersi quelle dell'originale, sempre con una certa relativa ma non soverchia libertà, abituale anche ai copisti più accurati (1).

La ricostruzione, fatta dal Furtwängler, movendo, per così dire, dal torso del Discobolo Vaticano, non poteva non essere, in parte, congetturale e disarmonica, per la soverchia differenza stilistica fra il torso del Vaticano e la testa del Discobolo Lancellotti. Questo torso, inoltre, non conserva nessun attacco del collo; e solo la linea dorsale ne indica il movimento; è - come ho detto – fiacco di fattura, e cattivo, anche, di conservazione; e le proporzioni minori contribuiscono a rendere po-

(1) La statua da me ricostruita è alta dalla testa ai piedi (escluso il plinto) m. 1,262 (quella Lancellotti, secondo il Matz, m. 1,250); – dal ciglio superiore del disco al plinto compreso, m. 1,642. Altre misure del torso: distanza fra capezzoli m. 0,26 (nel Lanc. – unica misura conosciuta – m. 0,25); dalla fontanella della gola alla cicatrice ombellicale m. 0,322; da questa alla linea del pube m. 0,092.

co felice l'adattamento della testa nella ricostruzione del Furtwängler. Il braccio sinistro e la mano sono opera congetturale di uno scultore di Monaco; e la gamba sinistra è stata in gran parte rimodellata, poichè quella della statua Vaticana è quasi per intero scolpita ad altorilievo sul tronco di sostegno.

Data, dunque, questa deficienza di elementi, non si poteva restituire il tipo con sicurezza; e le congetture erano inevitabili. Tanto meno, poi, si poteva ricostruire una figura artisticamente bella, per naturale eleganza di mossa e per omogenea fusione di stile. E a questo ideale vorrei sperare di essermi maggiormente accostato.

Il termine principale di confronto doveva, logicamente, essere il Discobolo Lancellotti: confronto che mi era stato impossibile, non solo per la mancanza di un calco, ma anche per l'assoluta insufficienza delle riproduzioni grafiche, ricavate tutte dalle due sole fotografie, assai brutte, che si posseggono (1). Dall'aspetto di esse deriva, in parte, il giudizio che da tutti si fa sullo stile della statua; nè a temperare l'opinione dominante credo sia bastata la parola di Franz Studniczka, il quale sollevò ragionevoli dubbî sulla fedeltà del Discobolo Lancellotti, ritenuta, generalmente, come piena ed indiscutibile (2).

La prima differenza è nel movimento stesso della statua Lancellotti; e di esso – meglio che le fotografie – può dare un'idea approssimativa il piccolo Discobolo Gherardi (3), che merita, almeno per questo, la nostra fiducia.

La figura è tutta curvata in avanti, nell'istantaneo ultimo movimento che precede il lancio del disco; ma è, insieme, fortemente reclinata indietro, con un asse obliquo rispetto alla base, come obliquo è il tronco di palma, su cui tutto il corpo si appoggia. Cr questo doppio movimento è impossibile. Togliete il tronco di palma, e la figura, che non può trovare il suo equilibrio, deve necessariamente cadere indietro: e la stessa statua di bronzo difficilmente avrebbe potuto reggersi in una posa, che è anche contraria alle leggi dei movimenti del corpo umano.

Pertanto si ricordi che già il Matz (l. c.) aveva osservato che « la base irregolare [del Discobolo Lancellotti] è stata inserita in un'altra di forma ovale », ch'egli sembra abbia ritenuta antica, e che lo Studniczka trascurò di esaminare.

La base ovale, con profonda gola fra due tori, è decisamente ed indiscutibilmente moderna. La parte antica è limitata dal contorno estremo dei piedi e di una parte del tronco di palma; al quale è stato aggiunto un piccolo pezzo moderno nel lato sinistro; e nella parte posteriore si osserva un incavo (anch'esso, forse, moderno), colmato di stucco, e destinato, probabilmente, all'introduzione di un pernio metallico, per sostegno della figura. Il contorno posteriore del tronco di palma è nettamente separato dal piano della base moderna.

Ciò premesso, è, per lo meno, legittimo il dubbio che la statua possa essere stata collocata male, fuori del suo equilibrio, quando essa fu restaurata; tranne che non si voglia ammettere, come più probabile, che lo stesso copista abbia

---

(1) La prima, più diffusa, mostra la statua nell'aspetto quasi uguale a quello della nostra Tav. III: e da essa derivano, principalmente, la tav. 256 dei *Denkmäler* del Brunn-Bruckmann e la tav. XI della *Sculpt, grecque*, vol. I, del Collignon. Il contorno della figura e i ritocchi negli scuri e nei chiari dei muscoli, oltre la luce cattiva, inspirano poca confidenza in queste riproduzioni. La seconda fotografia, che mostra la statua nella stessa posizione che la nostra tav. II, è riprodotta nei *Denkmäler* del Baumeister, pag. 1003, fig. 1211; ma le linee sono molto incerte e falsate in tutto il contorno.

(2) Nella *Festschrift für Benndorf*, pag. 163 ss. Cfr., specialmente, a pag. 166. L'A. credo sia l'unico archeologo al quale, negli ultimi anni, sia stato concesso di vedere la statua Lancellotti: ma l'esame ch'egli potè farne non fu esauriente, per mancanza di tempo.

(3) Dalla forma posseduta dalla Ditta Gherardi di Roma. La vera provenienza di questa forma o della statuetta da cui essa fu fatta rimane ignorata. Cfr. *Einzelverk*. n. 500, 16, e 881 s. Altre mie inchieste riuscirono prive di risultati sicuri.

voluto questo movimento, per trovare un più sicuro punto d'appoggio alla statua, data la difficile statica della figura nell'opera di marmo. A me non sembra che questa inclinazione su asse obliquo debba farsi risalire all'originale di bronzo; nè si può davvero forzare il significato delle parole *distortum et elaboratum*, riferite da Quintiliano (*Inst. orat.* II, 13, 8) al Discobolo di Mirone, e far credere che la figura fosse *contorta* sino al punto, da esser fuori d'ogni equilibrio statico. Certo nel Discobolo di Castel Porziano manca questa stentata ed illogica inclinazione; e l'azione del forte ed elegante palestrita è naturalissima e di un'efficacia sicura rispetto a chi lo guardi dalla visuale verso cui è indirizzato il disco. Il tronco di palma, con audace tecnica fatto scomparire dietro la gamba sinistra e quasi nascosto dalla destra, quando la statua sia guardata dal suo giusto punto di vista (cfr. la tav. II), serve soltanto al necessario sostegno della figura; di modo che tutto il profilo delle gambe e il piede sinistro rimangono netti e liberi, quasi come in una statua di bronzo. Non così nella copia Lancellotti: chè il tronco, spostato verso la sinistra di chi guarda, è molto più visibile e pesante, ed appare destinato – più che ad un semplice rinforzo statico, come nel nostro Discobolo – al sostegno materiale della statua, la quale vi si appoggia in modo, che gran parte della regione glutea e della gamba sinistra rimane da esso coperta: e così era necessario che la figura pendesse obliquamente indietro.

FIG. 7. – Inclinazione della testa del Discobolo.

Ora per conseguenza di questo movimento, l'asse del torace è meno curvato, ed appare più di fronte, per la inevitabile inversione della figura; e così il braccio destro sembra che abbia una direzione diversa che nella statua da me ricostruita; mentre, in realtà, se il dorso della mano nella statua Lancellotti appare maggiormente rivolto verso l'alto, ciò deriva dallo spostamento dell'asse della figura.

Il movimento della testa è diverso solo nell'apparenza: unica differenza reale è che nella statua Lancellotti la testa è leggermente più ripiegata e girata sulla destra; e se essa appare, specialmente nelle riproduzioni, più di prospetto che nella nostra statua, ciò si deve alla stessa ragione di cui sopra ho parlato. Reclinando indietro la statua di Castel Porziano, si ottiene lo stesso effetto. Certo è ad ogni modo, che nel nostro Discobolo la testa non poteva e non doveva avere un movimento diverso di quello sicuramente determinato dai due muscoli sterno-cleido-mastoidei e dai laterali sinistri del collo; e che questo movimento sia uguale nella copia Lancellotti ho potuto constatarlo, mercè accurati confronti con numerose fotografie.

Tav. I. – Discobolo di Castel Porziano.

Tav. II. - Discobolo di Castel Porziano.
(Ricostruzione vista di fronte).

Interessante può riuscire la fotografia della fig. 7, presa di scorcio, dal basso: da un punto di vista che è fra' più caratteristici, ma della cui bellezza soltanto la vista della statua può dare un adeguato elemento di giudizio.

Ed anche su tal questione, così difficile ed importante, nulla devo modificare per la ricostruzione della statua, anche dopo le dirette e fortunate constatazioni sull'unico esemplare, che non ebbe mai la testa staccata dal busto.

Io devo, piuttosto, modificare le impressioni, o dirò meglio, i preconcetti che, come tanti altri, avevo sulla celebre statua. Era già noto che essa non fosse egualmente rifinita in tutte le sue parti; noto era anche che il piede sinistro fosse più grande notevolmente del destro: ed è, inoltre, molto brutto e difforme, più che trascurato. Ma bisogna, principalmente, fare molte riserve sulla fedeltà stilistica – oltre che sul movimento della figura – e sui pretesi caratteri del bronzo originale, che si suppongono interamente riprodotti dal copista: riserve più ampie che non quelle fatte dallo Studniczka, il quale non ebbe molto tempo di esaminare la statua, e non poteva, inoltre, essere aiutato dal confronto con una nuova interessantissima copia.

Dirò ora quello che preme maggiormente, riserbandomi di tornare a svolgere alcune osservazioni stilistiche in un mio prossimo scritto, che spero pubblicare con nuove e certamente più interessanti illustrazioni.

Se carattere precipuo dell'arte mironiana è la sobrietà, vorrei dire il risparmio delle forme, asciutte e quasi magre (quantunque nel Discobolo ciò si riscontri in minor misura che nel Marsia), questa sobrietà di forme è precipua nella statua di Castel Porziano. Interessantissimo riesce osservare nell'originale (nè questo si può dimostrare con le fotografie), che tutto il tronco, nella relazione del torace col dorso, è poco voluminoso e spesso, ed è invece piatto come in un rilievo; (1) ed il dorso è di una tale vigorosa sobrietà e di una vita così potente nel magnifico movimento di tutti i muscoli forti ma non carnosi, che il Discobolo Lancellotti mi sembra, per questo, assai più lontano dall'originale. La costruzione stessa del torace, diviso in tre parti, girato in modo che la figura sembra direttamente ricavata da un altorilievo, il distacco tagliente e forte dei grandi obliqui, il piano dell'addome uniforme e magro, contrario alla natura, la rigida linea del pube, il singolare movimento del piccolo pene, sono caratteri stilistici resi nella nostra statua più accuratamente che nel Discobolo Lancellotti. Nè il disegno e il contorno dei muscoli in questa celebre statua è tale quale io stesso lo imaginavo dalle fotografie; chè le frequenti macchie della patina, molto più leggera nelle parti meno sporgenti e nelle insenature, che sono rimaste quasi biancheggianti, fa sì che la fotografia, per la diversità delle tinte, dia un'idea esagerata o falsa dei caratteri della scultura. I muscoli del torace nella statua Lancellotti sono più forti e carnosi che in quella di Castel Porziano, ed assai più profondo è il solco che divide il gran dentato dal gran dorsale. Ma le squadrature dei piani sono meno larghe e severe; il distacco dei grandi obliqui poco accentuato; l'addome troppo esteso ed alquanto floscio; il pube rozzamente lavorato con colpi di trapano ed il pene dimesso e negletto non conservano alcun carattere stilistico (2). Minore interesse desta nella nostra statua il braccio sinistro, meno forte e un po' più carnoso, con le vene

(1) Per questa ed altre osservazioni stilistiche, cfr. Löwy, *Naturwiedergabe*, p. 47 s.

(2) Si osservi invece, aiutandosi con la fig. 3, quale impronta di fedeltà all'originale abbia questo particolare nella nostra statua. Guardandola, io ricordavo le parole di Aristofane (*Nub.*1011), su quegli efebi, che dovevano all'educazione ateniese il petto fiorente di vigore e le bianche carni, le spalle larghe, πυγὴν μεγάλην, πόσθην μικράν.

appena leggermente indicate: ma eguali le squadrature, assai caratteristiche, dal cavo sottoascellare alla parte interna del gomito e nei due lati del polso; identico il movimento sino all'appoggio sul ginocchio destro.

Data la cura insigne che il copista del Discobolo di Castel Porziano adoperò nello scolpire questi particolari, si deve, a buon diritto, supporre, che egualmente fedele – e forse più diligente – egli sarà stato nei caratteri della testa. Meno determinati e precisi, quasi fiacchi, sono i capelli del Discobolo Lancellotti, in confronto col pube della nostra statua, disgraziatamente acefala e frammentata. Ond'è ch'io torno a fare caldissimi voti, perchè S. M. il Re voglia ordinare altre e più larghe ricerche.

Noi abbiamo guadagnato, soltanto in parte, un nuovo ed utilissimo documento per lo studio dell'arte di Mirone: chè al grande maestro volle, come poteva, accostarsi il copista del Discobolo di Castel Porziano. Fedele fu certamente al tipo, come ne è chiara prova l'elegantissimo movimento della statua, la quale, meglio di tutte le altre copie conosciute, è simile alla Lancellotti, e la supera, per l'abilità tecnica dimostrata dallo scultore, nel risolvere la statica della figura, senza alterare di troppo l'aspetto svelto e leggero del bronzo originale. Fedele cercò anche di essere allo stile, quanto glielo permettevano la traduzione del bronzo nel marmo, e l'abitudine e il gusto di un'arte meno severa: e se egli non potè perfettamente raggiungere il suo intento, pure da molti indizî appaiono e lo studio e l'intenzione della fedeltà stilistica.

Chi copiava la statua di Mirone doveva principalmente imporsi il cómpito di fermare, senza stento, nel marmo, il movimento istantaneo, la concentrazione di tutta l'energia muscolare rivolta all'unico fine dell'immediato lancio del disco: chè al disco tende e si riporta ogni vibrazione, vorrei dire ogni palpito dei muscoli, ogni tensione dei nervi, nel torace distorto e contratto, nel dorso fremente di vita, nel collo, nel braccio, in tutte le parti del forte ed ammaestrato corpo giovanile. E doveva pure saper mantenere l'interesse che la nobilissima figura destava negli spettatori, quasi aspettanti che – come di arco teso, appena scoccato il dardo – le agili membra, fuse nel bronzo, tornassero al loro ritmo abituale.

Non poteva dir, forse, un ignoto poeta (1) parlando di un'altra celebre statua di Mirone – quella del corridore Ladas – che il bronzo si slanciava già alla corona, e che non più lo tratteneva la base? «Oh arte – conchiudeva il poeta – più rapida della vita!»

πηδήσει τάχα χαλκὸς ἐπὶ στέφος, οὐδὲ καθέξει
ἁ βάσις· ὢ τέχνη πνεύματος ὠκυτέρα.

Uguale sensazione io provo, guardando il Discobolo di Castel Porziano; e dò lode al copista, che ha saputo rendere la spirante rapidità dell'arte di Mirone.

Roma, 30 novembre 1906.

GIULIO EMANUELE RIZZO.

---

(1) *Anthologia graeca*; *App. Planud.* IV, 54.

IL CENACOLO DI LEONARDO DA VINCI.

Relazione a S. E. il Ministro.

Riassumiamo brevemente, sulla scorta del volume pubblicato dal *R. Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti della Lombardia*, la storia delle vicende del Cenacolo di Leonardo da Vinci.

Alle sue tristi condizioni accennano già, nel secolo XVI, il Vasari, l'Armenini e il Lomazzo; lo Scanelli, che lo vide nel 1642, dice esplicitamente « non conservare che poche vestigia nelle figure, e con modo così confuso, che a gran fatica potea distinguersi la già stata historia.» Nel 1726 subì un restauro generale, per opera di Michelangelo Bellotti, e « passato quasi un mezzo secolo » (1770) vi pose le mani anche un tal Mazza pittore, che dovette interrompere i suoi lavori per l'intervento del priore del Monastero. Nel 1802 Andrea Appiani così riferiva di una visita al Cenacolo: « Ho dovuto riconoscere con vero dolore questa produzione assaissimo danneggiata, essendo stato destinato il locale al casermaggio di truppe, poco o nulla custodito dalle intemperie dei tempi, il che ha prodotto non solo lo smarrimento del colorito, ma anche un generale screpolamento, onde al menomo urto piovono, per cosi dire, i preziosi frammenti.» Nel 1819, ritenendosi che la principale causa del deperimento della pittura fosse l'umidità della parete, il conte di Sauran faceva scrivere all'Accademia di Belle Arti, se non potrebbe per avventura giovare il difendere il dipinto con lastre di vetro; ma questo suggerimento era riconosciuto insufficiente dalla Commissione permanente di pittura. Nella primavera di quell'anno il pittore Stefano Barezzi, di Busseto, dimandava al conte di Stassoldo di esperimentare un suo ritrovato per distaccare gli affreschi dalle pareti e trasportarli su tela o tavola, e, dopo vari tentativi, proponeva chiaramente di trasportare la cena su tela, al che la Commissione si mostrava disposta, per salvare in ogni modo « una reliquia tanto vantata nella storia della pittura ». Ma, in seguito a minute esperienze, il 13 giugno 1820 lo stesso Barezzi era costretto a dichiarare che il distacco del dipinto non era conveniente, e la Commissione ne dava le seguenti ragioni: 1° perchè il Cenacolo non è dipinto a fresco, come gli altri pezzi nei quali il Barezzi aveva fatti i suoi esperimenti; 2° perchè, tranne il cielo, tutto ciò che appare su quella muraglia è profano ritocco. Rinunciando al distacco, il Barezzi proponeva però di restaurare il dipinto, assicurandolo « mediante stucco colorato sulla parete ». Ma a questa proposta, pel momento, non fu dato corso. Soltanto nel 1851, il conte Nava, presidente dell'Accademia di Belle Arti, faceva analizzare al chimico Antonio Kramer la natura del colore e del fondo o intonaco sul quale Leonardo aveva dipinto; e nella relazione il chimico dichiarava: « l'intonaco gialliccio e della grossezza di circa uno o due millimetri, sul quale si ha la pittura, è un impasto di *cera e carbonato calcare naturale.* La materia che serve di legame ai colori del dipinto è di natura grassa, ma non fu possibile di rinvenire se olio o altro. » In seguito a questo rapporto, nel 1852 Stefano Barezzi inviava alla Luogotenenza Generale un'istanza per tentare nuovi esperimenti sul Cenacolo. Eseguiti alcuni saggi, il 9 luglio 1854 si concedeva al Barezzi di lavorare, sotto la sorveglianza di una Commissione e con lo stesso metodo usato nei saggi precedenti, a tutta la superficie del dipinto, calcolata in 107 braccia quadrate; il 27 marzo 1855 erano già state rinfrancate e ripulite braccia quadrate 68; il 2 luglio il Barezzi dichiarava

di aver compiuto il lavoro, che la Commissione collaudava un anno dopo, riconoscendo «dopo ripetute ispezioni e scandagli col tatto, la più perfetta adesione delle parti.» Ma di lì a pochi anni si cominciava a dubitare del buon esito dei restauri compiuti dal Barezzi. Nel 1870 Guglielmo Botti, giudicando che il CENACOLO fosse «minacciato da una imminente totale rovina» presentava un suo progetto di distacco, respinto dalla Commissione dell'Accademia, la quale però incaricava il chimico prof. A. Pavesi di un'accurata ispezione del dipinto. Il prof. Pavesi dichiarava che il deperimento del CENACOLO non doveva essere attribuito all'umidità del muro, ma all'incompatibilità tra i materiali adoperati pel dipinto (grassi ed oleosi) e quelli dei quali consta la sottoposta mestica. Per l'analisi di questa mestica si riportava agli studi del Kramer, di cui sopra è fatto cenno. Sorvolando sui vari altri provvedimenti proposti per la conservazione del CENACOLO, giungiamo alla Commissione raccolta nel 1904, la quale, dopo una prudente esplorazione, proponeva che si incaricasse il prof. Cavenaghi di eseguire sull'opera qualche esperimento per ottenere di fare aderire lo strato dipinto che tende a distaccarsi e di liberare interamente dall'intonaco il rovescio della parete sulla quale è dipinto il CENACOLO, per agevolare l'evaporazione dell'umidità. A questa seconda proposta l'ufficio regionale non credette opportuno dare esecuzione prima del consolidamento della pittura, per non provocare la caduta delle particelle già distaccate o male aderenti all'intonaco.

Il prof. Cavenaghi iniziava il suo esperimento su un tratto fissato con apposito verbale e dell'esito soddisfacente rendeva conto con lettera del 5 agosto 1904 alla Direzione dell'Ufficio Regionale, invocando il giudizio della Commisione. Dopo di che, il 30 ottobre 1905, alcuni rappresentanti della Giunta Superiore e della Commissione Centrale riconoscevano l'esperimento riuscito, ma proponevano di aspettare, per la ripresa del restauro, l'estate del 1906 e di eseguire, nel tempo intercorrente, ulteriori studi circa l'influenza dell'inverno e della primavera sulla parte già consolidata del dipinto.

Le cose erano a questo punto, quando la nostra Commissione, per la maggior parte costituita dai membri della precedente, s'adunò il 31 maggio, il 6 giugno e il 13 luglio ultimi scorsi in Milano e precisamente nell'ex monastero delle Grazie. E, purtroppo, anche una volta dovette convenire nel riconoscimento dei vecchi e grandi danni del dipinto e della necessità di provvedere, per quanto ancora è possibile, alla sua conservazione. Perchè, quantunque nello stato presente ogni ulteriore deperimento possa ritenersi lentissimo, nullameno conviene opporglisi nella speranza d'arrestarlo, cosa del resto richiesta evidentemente dal fatto che brevi e lievi pellicole di colore si staccano sempre, come la Commissione stessa potè verificare, trovandone pure in quei giorni alcune cadute sulla cornice del sottoposto dossale di legno. E tutto ciò senza contare i danni incalcolabili che potrebbero derivare al dipinto stesso per cause eccezionali, come sarebbe una scossa di terremoto od uno di quei terribili uragani che non raramente traversano il largo piano lombardo, abbattendo tetti e finestre od infrangendo i vetri a suon di gragnuola. Onde ben provvide l'ufficio Regionale assicurando e armando di ramate i telai delle finestre, poichè, oltre a garantirsi per quanto era possibile da tale pericolo, è venuto ad ovviare ad altri gravi inconvenienti, come gli sbalzi troppo repentini di temperatura e l'invasione della polvere, dannosissima in Milano, perchè carica d'acidi provenienti dagli addensati stabilimenti industriali e tale, sino, da non consentire agli astronomi di Brera molte osservazioni a fior d'orizzonte. Tutta la Commissione fu quindi d'accordo nel riconoscere la necessità di procedere senz'altro ad un consolidamento. Naturalmente non si trascurò di discutere, anzi tutto, intorno alle

LEONARDO DA VINCI. - *Cenacolo* - Testa di un Apostolo.

condizioni termometriche e a quelle d'umidità del muro e dell'ambiente, sulle quali già l'Ufficio Regionale da qualche mese aveva promosso interessanti esperienze per l'innanzi trascurate. Ed a queste ora è da aggiungere il risultato dei nuovi studi compiuti dai due colleghi commissari, professori Luigi Gabba e Oreste Murani, alle cui parole giova riferirsi testualmente: « In primo luogo noi ricercammo se la « parete stessa trattenesse umidità, e trovammo che questa è in media del 3,25 %; « i campioni sperimentati constavano di intonaco e di pezzi di mattoni, e sono « stati levati a varie altezze nella parete del CENACOLO; essi vennero scaldati a 100° « fino a peso costante. La percentuale di umidità da noi trovata corrisponde ad « oltre 60 chilogrammi per ogni metro cubo di muratura, e, se per essa il muro non « si può dire molto umido, non può nemmeno dirsi molto asciutto. E non essendovi « alcuna ragione per ritenere che la parete del CENACOLO sia diventata umida dal « 1876 in poi, non possiamo accogliere l'espressione contenuta nella relazione del « prof. A. Pavesi (del luglio 1870): *essere il muro asciutto e sano quanto lo si può « desiderare*. Nè più conforme alla realtà delle cose è l'altra asserzione contenuta « parimenti nel citato rapporto del prof. A. Pavesi, che non si osservano sfioriture « o efflorescenze, indizi immancabili di umidità del muro, e non tracce di salnitro. « Invece noi tutti abbiamo veduto le efflorescenze del muro, e, quanto al salnitro, « l'analisi chimica ne ha posta fuori di ogni dubbio la presenza; efflorescenze ab-« bondanti esistono qua e là sulle pareti del dipinto e sotto di esso e talune fino « a 6 centimetri di spessore del muro. Le efflorescenze dalla parte inferiore e « presso il suolo, a sinistra di chi guarda il dipinto, constano quasi interamente « di salnitro che può essere facilmente separato e cristallizzato; salnitro è pre-« sente anche nell'interno del muro e nella stessa sostanza dei mattoni da noi « fatti espressamente trivellare, e, come è naturale ed era da prevedersi, il sal-« nitro venne quivi trovato in minore quantità. Date queste circostanze di fatto, « quanto all'umidità ed al salnitro noi non possiamo affermare che il muro sia « sano e pensiamo che e l'una e l'altro abbiano potuto contribuire, insieme ad al-« tre cause, al deterioramento del prezioso dipinto. Tra quest'ultime è appunto « il fatto della dipintura ad olio, sia perchè questa non forma un tutto omogeneo « collo strato sottostante, sia anche perchè la dipintura ad olio, togliendo alla pa-« rete la sua porosità, impedisce che l'acqua se ne sfugga per lenta evaporazione, e « non è da escludersi che il salnitro nel cristallizzare sollevi per azioni meccani-« che lo strato colorato. Un eguale danno non risentirebbe dall'umidità e dal sal-« nistro una pittura a fresco, perchè questa non diminuisce sensibilmente la poro-« sità del muro. E' d'altra parte ben noto, per un'esperienza di cui si hanno quo-« tidiani documenti, che le vernici ad olio applicate sui muri, specialmente su quel-« li un po' umidi e in condizioni da diventar tali, non reggono a lungo, ma si stacca-« no e cadono in piccole croste. Noi siamo quindi dell'avviso che per la conserva-« zione della preziosa pittura non basta tentare di trattenere con uno od altro più « o meno acconcio espediente le cadenti pellicole; noi siamo convinti che subito « dopo di ciò bisogna anche provvedere al risanamento del muro, perchè altrimenti « in epoca non lontana le medesime cause di deterioramento non eliminate ri-« produrrebbero il medesimo effetto sul dipinto restaurato. E che il nostro timore « abbia un fondamento, si può desumere dal fatto che le parti del CENACOLO, che « furono già altra volta riparate, mostrano oggi le stesse lesioni di prima ».

Pur troppo, dunque, la stessa tecnica del maestro aveva in sè il germe della rovina, ben presto, infatti, avvertita nelle sue opere murali. Spirito indagatore, innovatore, voglioso sempre di «provare e riprovare» egli volle abbandonare i vecchi, sicuri e sperimentati sistemi, per tentare l'esito di sostanze oleose in miscela coi

colori. Perchè nemmeno può dirsi ch'ei dipingesse, in questo caso, semplicemente, ad olio come avrebbe fatto ogni altro mortale entrato nell'errore di seguire quel metodo anche pei muri. Egli tentò invece cosa affatto nuova; poichè, se da un lato appaiono tracce di parziali e circoscritte arricciature in uso pel fresco, dall'altro, la presenza delle sostanze oleose è accertata dalla mancanza di adesione dei colori con la superficie del muro e dalle speciali screpolature della crosta o pelle formata dai colori stessi, non che dal modo col quale il dipinto si è andato e si va lentamente disgregando e sfaldando.

Comunque sia, senza aver prima rinsaldato il dipinto, non è da pensare a nessun lavoro del muro, così nel suo interno come nell'esterno, bastando per ora il provvedimento, già preso per una migliore areazione, d'allontanare alquanto dal muro il dossale di legno sottoposto al dipinto. Gioverà invece, pei debiti confronti e le necessarie garanzie, fotografare avanti, nella grandezza naturale, almeno tutte le teste.

Parlar di staccare il dipinto dal muro o, in una parola, di «trasportarlo», nelle condizioni in cui ora si trova, non pare più possibile. In esso si hanno oggi, con gli avanzi originali dell'opera leonardesca, le tracce di varie altre sostanze depositatevi dal succedersi dei molti restauri, sostanze diverse, frutto sempre dei dubbi che hanno tormentate le menti degli studiosi di fronte alla singolarità stessa del deperimento.

V'hanno quindi relitti di restauri a tempera, ad olio ed anche ad incausto, come rivela la presenza della cera, nella parte di mezzo della tovaglia che ricopre la tavola, parte rimasta aderente al muro, mentre, nel resto del dipinto, i restauri ad olio ed a tempera si sono inaspriti e sollevati e screpolati anche più che la pellicola superstite del colore originale. Alle quali cose, per velare l'insigne pittura e chiazzarla di larghe nubi, si è aggiunto man mano la polvere e il decomporsi (in ispecie per il freddo degli inverni) delle vernici e delle còlle spalmatele sopra, in varie riprese e con vera profusione, cui forse, come ai restauri in genere, è dovuto, se, da qualche secolo, il capolavoro non è scomparso del tutto.

Quali, dopo tante osservazioni nuove e tanti tentativi vecchi, i rimedi che si possono consigliare per prolungare l'esistenza del grande infermo? Riattaccare la crosta o, meglio, le croste del colore al muro con le sostanze più refrattarie all'umidità e alleggerire in seguito delicatamente le colle, di modo che la prima operazione valga ad assisurare, per molto ancora, la durata della pittura, e la seconda a render questa meno incerta e nebulosa.

Non è, però, possibile suggerire fin d'ora un sistema unico di consolidare il dipinto e proporre, per tutto, un metodo solo e costante di cura. Le sostanze rimaste dalle passate riparazioni si succedono e si alternano con disformità continue, e con esse varia il grado di ruina e la ragione d'essa e la necessità dei provvedimenti da prendersi. Quali sono i vecchi ristauri da togliersi e quali da conservarsi? Quali, in altre parole, le parti da consolidare e quali da rinnovare gradualmente?

Per un altro dipinto e per un diverso grado di deperimento tutti, certo, sarebbero d'accordo nel ritenere che la parte da ricercare e ripulire e fissare e garantire sarebbe esclusivamente quella originale; ma, nel caso presente, dopo le infinite vicende accennate, non vi ha cautela che possa essere di troppo, Ad ogni centimetro di pittura bisogna proporsi sempre il problema di quanto sia strettamente necessario e possibile fare.

Ora, mentre tale, delicato e minuto esame non può affrontarlo che colui che opera, e la Commissione non può se non consigliare che sia affidato a chi abbia

data prova di sapere notoriamente operare, la Commissione però riconosce, sin d'ora, la necessità assoluta di saldare le parti sollevate con sostanze che la pratica abbia dimostrato non facilmente alterabili dall'umidità.

Ma il saggio compiuto su questa scorta, in un lato del dipinto, dal cav. Luigi Cavenaghi, rivela infatti la bontà e l'opportunità del restauro; come, del resto, l'esperimentata sua capacità in molti lavori congeneri designa la sua persona al compimento di questo. « Rispetto alla tecnica del consolidamento – egli ha dichiarato – basandomi sull'esperienza delle prove che ho fatto, sarei di parere che per la saldatura dovrebbero essere alle côlle, facilmente attaccate dall'umidità, sostituite le resine diluite con sostanze idonee, assai meno influenzabili dalle condizioni atmosferiche. La conseguente pulitura del dipinto dovrebbe poi essere condotta con grande discrezione, senza pretendere di togliere tutto lo strato di côlla esteriore, ma solo in quel grado che basta a neutralizzare l'appannamento attuale. Sovratutto è da avere la più PAUROSA PRECAUZIONE perchè nessuna sostanza resti sovrapposta al dipinto ».

Così il parere del cav. Cavenaghi s'incontra con quello della Commissione; la quale esprime la speranza che il periodo dei consulti ceda ormai a quello effettivo dei restauri, cosicchè alla diagnosi sussegua finalmente la cura del grave infermo, esercitata, ben inteso, con « la più paurosa precauzione » dallo stesso Cavenaghi che, indicato dalla Commissione e vivamente sollecitato, accetta di porvi mano nell'estate del 1907, a seconda dell'esperimento già fatto.

Prof. CAMILLO BOITO – Arch. LUCA BELTRAMI – LODOVICO POGLIAGHI – Prof. LUIGI GABBA – Arch. AUGUSTO BRUSCONI – FILIPPO CARCANO – Prof. ORESTE MURANI – Dottor GUSTAVO FRIZZONI – ALFREDO D'ANDRADE – GUSTAVO MORETTI – CORRADO RICCI, *relatore*.

NEL R. MUSEO NAZIONALE DI FIRENZE.

Pur tra le difficoltà che si frappongono ad un razionale ordinamento degli oggetti d'arte in questo storico Palagio, così artisticamente attraente e pur così poco adatto all'uso cui fu destinato, abbiamo cercato di migliorare, per quanto fosse possibile, la disposizione di alcune raccolte.

Le placchette, fissate prima su tavole di legno con cornici e addossate al muro, come fossero quadri, stanno ora esposte in vetrine giranti presso finestre delle due Sale dei Bronzi, per modo che lo studioso ha tutto l'agio di esaminarle comodamente, in buonissima luce. Non sono molte quelle che pervennero dalla collezione Medicea e quindi di proprietà dello Stato: la bella raccolta Carrand offre anche in questo ramo saggi più numerosi ed importanti; ma fra le nostre non mancano tuttavia alcune di grande interesse e non avvertite sinora. Basti qui ricordare la lamina in bronzo ageminata d'oro e d'argento con la rappresentazione della caccia al cervo (molto propabilmente parte di un cofanetto) che, per la tecnica e per lo stile trova riscontro in altre opere del III° secolo dopo Cristo, fra le quali una del nostro Museo Archeologico (forse spalliera di sedia), in cui pure è rappresentata una caccia. Il soggetto stesso è del resto assai frequente nei sarcofagi romani dei tardi tempi imperiali.

La caccia al cervo. (Lamina ageminata) – *Firenze,* R. MUSEO NAZIONALE.

Notevole anche la placca in argento niellato (arte milanese del secolo XV) rappresentante Francesco Sforza a cavallo. Intorno alla figura è incisa la seguente iscrizione: FRANCISCUS SFORCIA VICE COMES DUX MEDIOLANI BELICE GLORIE SPLENDOR – SENPITN.

Arte milanese del sec. XV. – Francesco Sforza. – *Firenze,* R. MUSEO NAZIONALE.

Diamo per la prima volta riprodotti con questi due oggetti alcuni profili in bronzo di finissima fattura. Nel primo (il ritratto d'ignoto) è da riconoscere l'opera di un maestro fiorentino del secolo XV; nel secondo (ritratto di Borso d'Este) ben

si riconosce la mano di un artista ferrarese da non confondersi però coi noti medaglisti Lixignolo e Petricini; gli altri, dei quali non è stato possibile identificare i

1. Maestro fiorentino del sec. xv; ritratto d'ignoto. – 2. Maestro ferrarese del sec xv; ritratto di Borso d'Este – 3, 4 e 5. Arte ferrarese del sec. xv; ritratti d'ignoti. – *Firenze*, R. Museo Nazionale.

personaggi rappresentati, sono molto probabilmente lavori di anonimi ferraresi del secolo XV.

Gli oggetti di oreficeria, fra i quali le famose Paci del Finiguerra, di Matteo Dei, di Gherardo e di altri maestri fiorentini del secolo xv; alcune croci processionali

Arte Bolognese del sec. xv. Trittico in legno scolpito. – *Firenze*, R. Museo Nazionale.

dei secoli xiv e xv, e calici, ostensori, patene, turiboli, navicelle etc., prima malamente esposti nella Cappella, ora sono stati trasportati nella sala degli avori; e

gli avori stessi divisi in due vetrine: nella prima quelli più antichi, dal foglio di Dittico di Basilio (sec. VI) alla celebre deposizione dalla Croce, che la tradizione assegnava a Michelangelo e che nuovi documenti hanno dimostrato dello scultore Giovanni Vos, il quale lavorò, in qualità di orefice, alla corte di Rodolfo II; nella seconda i vasi intagliati da un sol pezzo di avorio, alcune figurazioni sacre e profane dei secoli XVII e XVIII, nonchè moltissimi lavori nei quali si deve ammirare, più che l'arte, l'abilità tecnica e la pazienza infinita degli esecutori.

In seguito a queste modificazioni si è potuto dare migliore assetto alla raccolta dei *Natilus*, quelle conchiglie montate in argento e in rame dorato con ricchissimi ornamenti e allegoriche figurazioni, dovute ad artisti tedeschi dei secoli XV e XVI.

Tralasciando, perchè troppo noto, il primo e il più importante acquisto della celebre Lunetta di Via dell'Agnolo, ricorderemo piuttosto la statua in legno raffigurante una Sibilla, in cui si trovano fuse abilmente le forme tradizionali pisane a certe caratteristiche dell'arte senese; una statua della Vergine col Figlio di scuola umbra della fine del secolo XIII, che conserva ancora quasi intatta l'originale policromia; una terracotta con lo stesso soggetto ascritta al Bellano, ma piuttosto di qualche maestro Fiorentino che seguì Donatello a Padova, (il Fabriczy pretese di ascriverla a Chelino da Pisa, cfr. L'*Arte*, 1906, fasc. VI); finalmente un trittico domestico in legno scolpito, forse eseguito a Bologna da qualche modesto artefice, il quale s'ispirò alle opere dei Delle Masegne, ma che in tutti i modi risente dei caratteri dell'arte Veneta della fine del secolo XIV o dei primi anni del successivo.

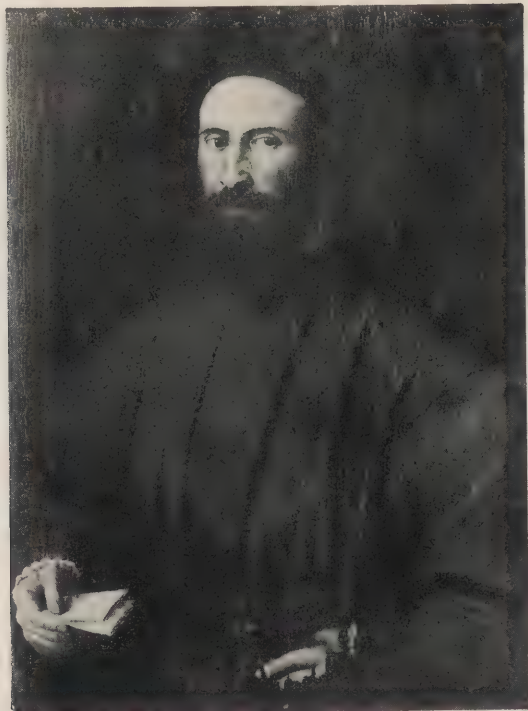
Furono infine dalla Direzione delle gallerie inviate al Museo Nazionale, perchè più adatte al carattere dell'Istituto, la raccolta delle cere del Santarelli, consistente in circa quattrocento modelli di medaglie e cammei, un bozzetto in cera del secolo XVII (studio accademico derivato dal Pensieroso della tomba Michelangiolesca) e la maschera di Dante, donata nel 1865 dal marchese Carlo Torrigiani. Così nella Cappella del Bargello, che conserva il più antico ritratto del poeta, dipinto dall'amico suo Giotto, ha trovato posto, più opportunamente, quest'altra effigie di lui.

I. B. Supino.

RR. GALLERIE DI VENEZIA.

Acquisto di un ritratto di Lorenzo Lotto.

Le RR. Gallerie di Venezia hanno acquistato, in seguito al giudizio favorevole della Commissione centrale per i monumenti e per le opere di antichità e d'arte, un ritratto di Lorenzo Lotto, dipinto su una tavola alta m. 0.77, larga 0.57, proveniente dal palazzo dei conti Carradori a Recanati.

Il cav. Giulio Cantalamessa, già Direttore delle Gallerie di Venezia, nel compiere, col permesso del Mi nistero dell'Istruzione Pubblica, nell'ottobre 1901, la stima giudiziaria dei quadri lasciati in eredità dal Conte Comm. Antonio Carradori, Senatore del Regno, attribuiva a Lorenzo Lotto il dipinto, sino allora

Lorenzo Lotto - Ritratto virile - RR. Gallerie di Venezia.

ignorato e creduto senza valore, ne proponeva l'acquisto allo Stato e conduceva fin presso alla fine le trattative ora venute a termine.

Il dipinto rappresenta in mezza figura un uomo, posto di tre quarti, circa quarantenne, di pelle olivastra, dalla barba nera, che guarda con occhi pensosi e scrutatori.

Il capo è coperto dal berretto nero a quattro punte, proprio nel Cinquecento agli uomini di dottrina, come il lucco rosso pavonazzo a larghi piegoni, stretto alla vita da un legaccio nero.

Con la destra il dignitoso personaggio presenta una carta piegata, dove un tempo si leggeva forse il suo nome, mentre la sinistra, con atto sicuro, sta ferma alla vita, tenendo il pollice piegato sotto la cinta. L'espressione degli occhi, che dà al riguardante un senso profondo di reverenza e di malinconia, il rilievo della faccia, che esce dal fondo oscuro illuminata fortemente nella fronte e negli occhi, mentre l'ombra tiene la guancia e l'orecchio appena si intravede, la quiete, che regna nella tonabilità della veste, tutto richiama lo spirito nobile di Lorenzo Lotto, che trasfuse, più d'ogni altro pittore, l'anima sua nei ritratti.

La faccia disegnata e modellata con la sicurezza e lo spirito di chi ha il domìnio dell'arte, toglie a ogni più critico esaminatore il dubbio che si tratti di imitazione, e palesa in tutta la sua virtù la mano del maestro.

Nella gloriosa famiglia dei ritratti del Lotto, questo, che entra ora nuovo, va posto nell'età fresca e giovanile di lui; forse nel tempo che segna il trapasso dalla sua prima alla seconda maniera, quando soggiornò per la seconda volta nelle Marche fra il 1508 e il 1512 (B. Berenson, *Lorenzo Lotto* - London 1905, p. 101-102). La mezza figura semplicissima, la fusione ancora quattrocentesca un poco del colorire, ricordano i primi ritratti del maestro.

L'umore singolarissimo dell'artista cercherà poi nuovi atteggiamenti alle persono ritratte, si gioverà di oggetti circostanti e persino di simboli, mentre il pennello acquisterà una scioltezza nuova.

« Non ha questo ritratto, scriveva il Cantalamessa, il valore di quello del vescovo De Rossi del Museo di Napoli, che è pittura da dirsi portentosa, e nemmeno di quello dell'uomo dalla barba rossa della Galleria di Brera; ma è pur tale che può prendere un alto posto nell'estimazione dei conoscitori; e veramente la significazione del tipo morale di un individuo umano non potrebbe essere più eloquente, il sentimento dell'austerità, la traccia di gravi pensieri non potrebbero essere espressi per via più sicura e più semplice; la modellazione stessa delle forme è perfetta ».

Assai meglio si giudicherà del ritratto, quando un accuratissimo restauro abbia chiarito l'oscuramento generale e gli offuscamenti causati da vecchie ridipinture sul fondo e su parte del vestito, mentre la testa è sanissima.

Gino Fogolari.

SCOPERTA DI UN AFFRESCO NEL R. ISTITUTO DI BELLE ARTI DI FIRENZE.

Nell'eseguire alcuni lavori di riparazione nella sala terrena, già adibita a scuola del nudo, nel R. Istituto di Belle Arti, essendo in una delle sue pareti minori apparse traccie di un affresco, l'Ufficio Regionale dava incarico a per-

Stefano d'Antonio di Vanni (?) - L'ultima cena — *Firenze*, R. ISTITUTO DI BELLE ARTI.

sona esperta di rimetterlo allo scoperto. E sono ora tornati in luce i resti di un Cenacolo dipinto a chiaroscuro di terra verde. Nell'antico Spedale di San Matteo quella sala, che nel secolo XVIII viene dagli storici indicata quale residenza dello Spedalingo, era dunque originariamente il refettorio per lo stesso Spedalingo e suoi ufficiali.

Il Cenacolo occupa tutta la parete; ma di esso la parte centrale venne distrutta dalla porta che vi fu aperta nel 1783, quando Pietro Leopoldo I soppresse lo Spedale per insediarvi l'Accademia del disegno, facendone ridurre al nuovo uso i locali dall'architetto Paoletti, che chiuse l'ingresso dal cortile a quella sala nel punto dove ora si trova, entro una nicchia, il S. Matteo di Michelangelo.

Sono rimaste così le figure di otto Apostoli, quattro per lato. All'estremità sinistra della mensa è un giovine in atto di leggere ad alta voce in un libro sorretto da un leggìo. All'altra estremità sono quattro figure, lo Speda-

lingo seguito da tre famigli dello Spedale, uno dei quali porta una fiasca e una fruttiera. Lo Spedalingo, come n'è indizio evidente il suo atteggiamento, viene a recare offerta alla mensa degli Apostoli.

Il Cenacolo ha i caratteri di un'opera del secolo XV; ma il maestro che lo dipinse vi si manifesta ancora ligio alle tradizioni della maniera giottesca, benchè probabilmente lo eseguisse in un periodo di tempo in cui l'arte del quattrocento si era già affermata, com' è facile indurre da quelle figure realistiche, estranee al soggetto, e da molti particolari della scena. Certo poi l'opera d'arte è posteriore al 1410; nel quale anno lo Spedale, fondato da Lemmo Balducci nel 1385 col titolo di S. Nicola, perchè edificato nell'area della Chiesa e Convento di S. Nicola delle Monache di Cafaggio, veniva, dopo la morte di lui,

Stefano d'Antonio di Vanni (?) - L'ultima cena — *Firenze*, R. Istituto di Belle Arti.

avvenuta nel 1389, compiuto dall'Arte del Cambio, che ne mutò il titolo in quello di S. Matteo, suo protettore.

Si sa dalle ricordanze dello Spedale che diversi maestri lavorarono per la chiesa e per l'interno di esso, e specialmente Stefano d'Antonio di Vanni che vi dipinse anche in verde terra. Ed a questo maestro, che fu compagno di Bicci di Lorenzo, rimasto sempre così tenace nel seguire, in pieno rinnovamento dell'arte, la vecchia maniera, potrebbe benissimo attribuirsi il Cenacolo. Stefano morì di 76 anni nel 1485.

D. B. Marrai.

STATUE ROBBIANE NELLA CHIESA DI S. JACOPO A BORGO A MOZZANO.

Nel primo altare, a sinistra entrando, nella chiesa di S. Jacopo di Borgo a Mozzano (Prov. di Lucca) stavano entro una nicchia buia e profonda, non bene visibili e quasi nascoste, le statue della Vergine e dell'Angiolo Nunziante, belle terrecotte robbiane. Esaminate da vicino, si vedeva che erano state co-

Maniera di Giovanni della Robbia - L'Annunciazione
Borgo a Mozzano, CHIESA DI S. JACOPO.

perte di una tinta carnea le parti nude, originariamente bianche, e di un sopracolore le vesti policrome, più specialmente della Madonna.

L'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti, avutane notizia, fece rimuovere le due statue da quel luogo, ove erano rimaste affatto ignorate, per dar loro una più conveniente collocazione, dopo averle fatte ripulire dalla tinta che ne nascondeva lo splendido inverniciato.

E della ripulitura dava incarico ad un esperto operaio dell'Opificio delle Pietre Dure, che l'eseguì a perfezione.

Le due statue, che per il carattere loro appartengono alla maniera di Giovanni Della Robbia, posano ora, convenientemente assicurate, sovra due mensole di legno in uno dei punti più illuminati della chiesa.

UNA COLLEZIONE DI STAMPE E DISEGNI

CON VEDUTE DELL'ANTICO CARNEVALE ROMANO.

Interessante perchè ricorda tempi passati e costumi quasi dimenticati, è una grande collezione di incisioni e disegni, raffiguranti scene del Carnevale romano, acquistati per il Gabinetto delle stampe di Roma, dall' antiquario Pieri. La raccolta è importante perchè, oltre a contenere una serie di quei fascicoletti di stampe, che si pubblicavano quasi ogni anno ad uso dei forestieri, è ricca di molte incisioni volanti e di disegni, che ricordano mascherate speciali.

Tra le serie sono specialmente notevoli quelle delle incisioni di Bartolomeo Pinelli, che dal 1811 vanno al 1837 e quelle del *Carnevale di Roma*, pubblicate da U. Morner nel 1820. Minuziose nei particolari, ma grossolane e malsicure nel disegno sono le litografie del carnevale, pubblicate nel 1840 dal Battistelli. Seguono a queste la *Raccolta di scene carnevalesche di Roma*, pubblicate da Domenico Mucci nel 1841 e le *Quattro principali viste del carnevale di Roma*, edite nel 1846, incise nel 1845 da un anonimo che si segna colle iniziali V. M.

Da ultimo registrerò la *Raccolta di scene carnevalesche di Roma*, pubblicate pure dal Mucci nel 1848 e *Li otto giorni del carnevale di Roma incisi all'acquaforte da Salvatore Marroni*.

Le stampe volanti ed i disegni ci danno vedute del Carnevale dalla seconda metà del secolo decimottavo sino quasi ai giorni nostri. Tra i disegni è notevole specialmente un progetto per carro carnevalesco, raffigurante il *Trionfo di Diana*, di un disinvolto decoratore della scuola di Carlo Maratta. Alla civetteria dello svelto disegno settecentesco si contrappongono curiosamente i progetti fatti per una mascherata dell'anno 1805. Di questa mascherata ci resta il ricordo in sei incisioni che riproducono tre carri carnevaleschi addobbati da una *Nobile società nel carnevale del* 1805 e raffiguranti le *Nozze di Psiche e Amore*. Nel primo carro, del quale oltre all'incisione abbiamo anche il disegno originale, è *Un coro di Satiri e Fauni*, nel secondo *Il convito degli Dei*, nel terzo *Apollo con le Muse che seguono cantando epitalamii*.

Dodici disegni a penna, accuratissimi, ci mostrano quali erano le maschere più in voga, all'incirca fra il 1810 ed il 1820. Tracciati da Bartolomeo Pinelli, colla data del 1828, sono due rapidi schizzi a lapis, raffiguranti uno il *Cavadenti* e l'altro i *Moccoletti*. Non conosco quasi disegno od incisione del curioso artista in cui egli ci apparisca così saporitamente comico e deliziosamente rapido, come in queste scene carnevalesche, piene di vita scapigliata. Tra i molti disegni e le incisioni riproducenti *la Mossa, la Corsa* e *la Ripresa dei barberi* sono specialmente interessanti un disegno anonimo del 1830, un disegno della *Mossa* del 1843 di A. Morelli ed una caricatura del Digby Neave. Importanti sono due stampe che riproducono il *Festino carnevalesco* dell' anno 1840 nel Teatro Argentina ed il *Giuramento* che gli ebrei dovevano prestare al Senatore di Roma nel primo giorno di carnevale.

Non sono da ultimo da dimenticarsi in questa collezione due stampe anonime: una del 1775 riproducente la *Corsa dei barbari a Siena*, ed una della metà del secolo decimottavo colla *Veduta della piazza di S. Marco nell'ultimo giorno di carnevale*. Su di un disegno troviamo le indicazioni per la formazione di una grande mascherata a Bologna nel 1836, un'incisione ci mostra la *Corsa al Palio alla Porta di Strada Maggiore in Bologna*, ed una litografia del 1830 il Carnevale Fiorentino sotto l'Arco degli Uffizi.

FEDERICO HERMANIN.

NUOVI LOCALI DEL GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE.

Sino dalla sua istituzione il Gabinetto nazionale delle stampe si trovava diviso fra il primo ed il secondo piano del palazzo Corsini, per cui, mentre le collezioni si conservavano negli ampi saloni della Direzione, le esposizioni periodiche di incisioni e disegni si facevano nella sala decima della Galleria. Questa disposizione non era nè comoda nè utile alle preziose raccolte, che nelle grandi sale, esposte a tramontana, soffrivano per l'umido.

Sentito il parere della Commissione di vigilanza per il Gabinetto delle stampe, furono nella primavera scorsa dalla Direzione iniziate pratiche colla presidenza della Reale Accademia dei Lincei e colla presidenza dell'Istituto storico italiano, per ottenere locali più convenienti.

Riconosciutasi da tutti la necessità di locali più adatti per il Gabinetto, le trattative ebbero buon risultato e di comune accordo fu stabilito, coll'approvazione del Ministero della Pubblica Istruzione, di trasportare le collezioni di stampe nel locale occupato dall'Istituto storico e la sede di questo nelle sale già del Gabinetto delle stampe. I nuovi locali si compongono di undici vani; quattro salette, a cui si accede dalla loggia superiore del gran *vestibolo delle statue*, sono destinate ad accogliere le esposizioni temporanee di stampe e disegni. Seguono a queste due sale per gli studiosi, in cui, entro armadi e scaffali, è collocata una parte delle collezioni. Perchè agli studiosi riescano più facili le ricerche, nella seconda sala si trovano anche gli schedari per materia ed una piccola biblioteca di consultazione, tutta di libri che si riferiscono all' incisione.

Il rimanente delle collezioni è disposto lungo il corridoio che unisce gli uffici, che si compongono di tre camere per la direzione e la segreteria e di un laboratorio per il restauro dei quadri e delle incisioni. Nell'adattare i locali al nuovo uso si è cercato di alterare il meno che fosse possibile la decorazione originale dell'antico appartamento settecentesco.

Di speciali cure fu oggetto un salotto, squisitamente decorato e completamente ammobigliato, del tempo del Primo Impero.

I nuovi locali, apprestati durante l'estate, sono stati inaugurati il giorno 9 dicembre con un' esposizione di incisioni e disegni italiani dei secoli decimoquinto e decimosesto. La prima sala contiene una serie di vedute di Roma del Cinquecento, fra cui interessanti specialmente due disegni del Settizonio, dovuti a Martino Van Heemskerk ed una pianta inedita a penna ad acquarello, disegnata da Hendrik van Cleef sulla metà del Cinquecento. Nella seconda saletta si veggono esposte incisioni italiane del Quattrocento, fra cui sono notevoli specialmente, oltre le freschissime prove di stampe di Andrea Mantegna, di Cristoforo Robetta, Nicoletto da Modena, Jacopo de' Barberi ecc., varie serie di prove anonime di incisori fiorentini, veneti e lombardi. Nelle salette terza e quarta, dove sono collocati i disegni, si veggono esposti, oltre ai migliori pezzi della collezione Corsiniana, fra cui sono abbozzi e schizzi di Leonardo, Filippino Lippi, Pier di Cosimo, Domenico Ghirlandaio, Sebastiano del Piombo ecc., una serie di disegni decorativi di Polidoro da Caravaggio, Pierin del Vaga, Giovanni Luigi Valerio ed altri, acquistati di recente.

NOTIZIE

VENETO.

Nella chiesa di S. Giorgio ad Isola. — A spese comuni del Ministero e del Municipio di Venezia si provvede al restauro e al rinnovamento della doratura dell'angelo che sta sulla chiesa di S. Giorgio in Isola. La spesa è di L. 1,050.

Affreschi di Domenico Tiepolo. — Nella villa Duodo a Zianigo (Mirano) esistevano numerosi affreschi di Domenico Tiepolo e dei suoi scolari, recentemente venduti all'antiquario signor Salvadori di Venezia, che li fece distaccare dal muro. Il Ministero della Pubblica Istruzione, dopo aver provveduto che al Salvadori fosse fatta la provvisoria notificazione di cui all'art. 5 della legge 12 giugno 1902, n. 185, ha nominata una Commissione composta del dott. Gustavo Frizzoni, del prof. Luigi Canevaghi e del dott. Gino Fogolari, la quale dovrà decidere della convenienza di acquistare quelle pitture.

Dipinti di Sebastiano Ricci a S. Vito d'Asolo. — Nella sagrestia di S. Vito d'Asolo giacevano abbandonate due tele di Sebastiano Ricci, rappresentanti *Mosè che divide le acque* e la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*. Entrambi i dipinti, di proprietà demaniale, sono stati ora trasportati nelle Regie Gallerie di Venezia.

Per S. Lorenzo di Vicenza. — Affinchè siano proseguiti i sostanziali lavori di consolidamento che si eseguono nella chiesa di S. Lorenzo in Vicenza a cura del Municipio e sotto la sorveglianza dell'Ufficio regionale, questo Ministero ha concesso un nuovo contributo di L. 3,000.

Arbitraria remozione di due poggioli artistici in Verona. — In seguito a denuncia fatta dalle autorità di Verona dell'avvenuta arbitraria remozione di due poggiuoli artistici dalla casa in via del Seminario, n° 5, fu ordinato, sino dal novembre 1905, il sequestro dei poggiuoli. In pari tempo furono deferiti alla autorità giudiziaria i proprietari della casa, signori Giuseppe Castello e Bice Gandini, per rispondere di contravvenzione agli art. 10 e 11 della legge 12 giugno 1902, n° 185.

Il processo si svolse innanzi il Tribunale di Verona il quale, con sentenza del 13 novembre 1906, giudicò:

1° Dichiaransi colpevoli Castello Giuseppe e Gandini Bice del reato di cui agli articoli 10 e 11 della legge 12 giugno 1902, n° 185, per la rimozione dei due poggiuoli artistici della casa in via del Seminario, n° 5, e come tali condannasi ciascuno di essi a L. 500 di multa;

2° Ordinasi il ricollocamento nel posto di origine dei due poggiuoli entro il termine di un mese e, in caso d'inadempimento, autorizzasi il Ministero della Pubblica Istruzione a farli ricollocare a posto a spese dei condannati;

3° Condannansi gli stessi al pagamento delle spese processuali e al rimborso di quelle per costituzione di parte civile.

Galleria Layard. — Con decreto ministeriale 25 settembre 1906, n° 223, pubblicato nella *Gazzetta Ufficiale*, furono tolti dal Catalogo degli oggetti di sommo pregio appartenenti a privati: la *Pietà* di Sebastiano del Piombo, la *Madonna* di Giambellino, la *Partenza di S. Orsola* di Vittore Carpaccio, l'allegoria di una *Stagione* di Cosmè Tura, il *Ritratto di Maometto II* e l'*Adorazione dei Magi* di Gentile Bellini. Tutti questi quadri furono lasciati dal signor Layard in usufrutto alla moglie e legati alla National Gallery di Londra, ed erano stati importati in Italia sin dal 1875.

EMILIA.

Restauro di un dipinto del Francia. — Nel noto quadro di Francesco Francia, conservato nella R. Galleria di Parma, si erano manifestate pericolose sollevazioni di colore. Nella speranza di evitare il trasporto della preziosa pittura su tela, il Ministero ha intanto disposto che la superficie dipinta, con opportuno restauro, venga di nuovo fatta aderire alla imprimitura.

Per S. Vittore di Ravenna. — La navata centrale della chiesa di S. Vittore in Ravenna è l'avanzo più completo delle chiese ravennati dello scorcio del IV secolo. A spese comuni del Ministero della Pubblica Istruzione e del Parroco si procede al restauro della chiesa, rispettando e mettendo in luce la parte antica. Il Ministero sostiene per questi lavori una spesa di L. 2,200.

TOSCANA.

Antichi dipinti a Monteriggioni. — Il Ministero ha concesso un contributo di lire 300 sulla spesa presunta di circa L. 1,000 per l'inizio dei restauri ad alcuni preziosi dipinti del secolo XIV scoperti nella cappella maggiore della chiesa di S. Pietro e Paolo, a S. Colomba nel Comune di Monteriggioni.

Restauro in S. Croce a Firenze. — Tra i lavori che rimangono da eseguirsi nella chiesa di Santa Croce in Firenze, rivestono carattere di assoluta urgenza quelli di radicale restauro alle tettoie delle navate laterali, e di riparazione alle grandi vetrate istoriate delle navate stesse.

A fine di agevolare la sollecita esecuzione di questi lavori, il Ministero, su proposta dell'Ufficio regionale pei monumenti della Toscana, ha concorso nella spesa occorrente con un sussidio di L. 6,000, da pagare in due esercizi finanziari.

Chiostro grande della basilica di S. Lorenzo in Firenze. — E' stata approvata la perizia riguardante le opere occorrenti per la rinnovazione del pavimento del piano terreno del chiostro grande della basilica di S. Lorenzo in Firenze. Per tali lavori è prevista una spesa di L. 2500.

Chiostro medioevale della basilica di S. Lorenzo in Firenze. — E' stato approvato il progetto dei lavori di restauro da eseguirsi alla tettoia del chiostro medioevale della basilica di S. Lorenzo in Firenze, per la prevista spesa di L. 1600.

Restauri nella chiesa di S. Maria del Carmine in Siena. — Sono stati compiuti nella chiesa di S. Maria del Carmine in Siena importantissimi lavori di restauro per la complessiva spesa di L. 32,000.

Il Ministero, su proposta dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti della Toscana, che diresse e collaudò quelle opere, ha conceduto un sussidio di L. 5000 a favore della Congregazione del Suffragio in detta città, a cura e a spese della quale vennero eseguiti i lavori medesimi.

Restauri al S. Francesco di Arezzo. — Per la prosecuzione dei lavori di consolidamento e di restauro alla chiesa di S. Francesco in Arezzo il Ministero concorrerà per la metà nella spesa prevista in L. 18,000.

Il polittico di Ambrogio Lorenzetti a Massa Marittima. — Questo quadro, che il Comune di Massa Marittima riteneva di sua proprietà, fu rivendicato al Demanio e devoluto al Museo civico di Massa in virtù dell'art. 24 della legge 7 luglio 1866, n. 3036. La mirabile opera d'arte sarà restaurata dal prof. Cavenaghi a spese del nobile Guido Cagnola, che spontaneamente ne fece offerta.

Nella casa prepositurale di S. Gimignano. — Si concorre con L. 350 della spesa di L. 1,350 prevista per i restauri alla monumentale casa prepositurale di S. Gimignano (Siena).

MARCHE E UMBRIA.

Restauro di un dipinto di Tiziano. — Il noto quadro di Tiziano esistente nella chiesa di S. Domenico in Ancona presentava gravi danni che ne minacciavano la conservazione. A spese del Ministero delle Pubblica Istruzione il prezioso dipinto è stato in questi giorni restaurato dal signor Giovanni Zennaro.

Restauri alla Cattedrale di Foligno. — Il Capitolo della Cattedrale di Foligno adottò nel restauro della facciata minore di quella chiesa il progetto dell'architetto Vincenzo Benvenuti, giusta il parere della Giunta Superiore di belle arti.

Il Ministero della Pubblica Istruzione, così per l'esecuzione di tale progetto, come per la prosecuzione dei restauri della facciata maggiore della chiesa stessa, promise di contribuire con la somma di L. 15,000, da ripartirsi in sei esercizi finanziari, ed ha fin qui provveduto al pagamento di due rate per L. 4,000.

I lavori sono già stati compiuti a cura del Capitolo, e sotto la direzione e sorveglianza dell'Ufficio regionale pei monumenti delle Marche e dell'Umbria.

ROMA E PROVINCIA.

Nella chiesa delle Quercie a Viterbo. — Si autorizza una spesa di L. 600 per lavori da eseguirsi alla scala che sta innanzi al prospetto della chiesa monumentale di S. Maria delle Quercie in Viterbo.

Per il tempio della Fortuna a Palestrina. — La benemerita Società Archeologica Prenestina ha proposto alcuni lavori per la miglior conservazione del tempio della Fortuna. I lavori dell' importo di L. 430 saranno eseguiti sotto la direzione dell'Ufficio per i monumenti di Roma e provincia e il Ministero vi concorre per circa la metà della spesa.

Il campanile della Badìa di Grottaferrata. — Il campanile della Badìa di Grottaferrata, opera del XII secolo, si trova in condizioni non buone di stabilità. Si sono autorizzati gli studi ed i tasti necessari per la compilazione del progetto di riparazione.

Restauro dei Propilei di Villa Adriana. — Addossato ai Propilei della villa Adriana esisteva un locale rustico di proprietà privata.

Un incendio lo distrusse e il Ministero pensò allora ad acquistare l'area. in modo che il monumento rimanesse libero.

Fu per ciò spesa la somma di L. 2,828.21 e si autorizza ora una spesa di L. 1,090 circa per il restauro di quei ruderi.

Altri lavori a Villa Adriana. — Il Ministero della Pubblica Istruzione autorizzò,l'Ufficio tecnico pei monumenti di Roma e provincia a fare eseguire i lavori necessari pel restauro e per la sistemazione di alcune colonne esistenti nella monumentale Villa Adriana presso Tivoli.

Tali lavori sono stati ora condotti a termine e collaudati dall'Ufficio stesso.

Pavimentazione della R. Galleria Borghese. — I pavimenti di laterizio della R. Galleria Borghese, consunti per il lungo uso, sono stati in parte sostituiti da pavimento in marmo. L'importante lavoro sarà ripreso e compiuto nella prossima estate.

ABRUZZO.

Restauri nella chiesa di S. Lorenzo a Trione in Amatrice. — Il Ministero ha approvata la perizia 19 novembre 1906, compilata dall'Ufficio tecnico pei monumenti di Roma, Aquila e Chieti, riguardante lavori di restauro da esegursi nel portale della chiesa di S. Lorenzo a Trione in Amatrice, per la prevista spesa di L. 980.

NAPOLETANO.

Ai Girolamini di Napoli. — Nel monumento dei Girolamini in Napoli un lungo tratto del cornicione della facciata stava per precipitare a cagione del peso del lapillo vesuviano che vi si era ammucchiato in grande quantità. Dopo aver provveduto ai lavori provvisori di assicurazione, il Ministero ha ora autorizzato l'esecuzione dei lavori definitivi per un ammontare di L. 2,400.

S. Antonio del Correggio. — Nella sagrestia della suddetta monumentale chiesa dei Girolamini si conservano numerosi quadri di proprietà dello Stato. Fra questi è un S. Antonio attribuito al Correggio, che, per voto della Commissione centrale per i monumenti e per le opere d'arte, sarà collocato nella Pinacoteca annessa al Museo nazionale di quella città.

SICILIA.

Restauri nella chiesa della Annunziata in Trapani. — Fin dal gennaio 1902 il Ministero esortò il Municipio di Trapani a intraprendere i lavori di riparazione necessari alla monumentale chiesa dell'Annunziata, promettendo di concorrere nell' ingentissima spesa necessaria (la sola prima serie dei lavori importerà una spesa di 75,000 lire) con un sussidio di L. 25,000. In parziale esecuzione di questa promessa si pagano ora al Comune L. 15.000.

SARDEGNA.

Vendita abusiva di oggetti d'arte. — La Corte d'Appello di Cagliari, riformando la sentenza del tribunale di Oristano, del 30 maggio 1906, condannò i canonici della cattedrale di Ales e gli antiquari Bertini e Riboldi a lire duecento di multa ciascuno, per avere abusivamente negoziato stoffe antiche e altri oggetti, che furono sequestrati.

ATTI UFFICIALI.

Lavori a titolo gratuito.

Roma, addì 3 ottobre 1906.

Ai signori Direttori dei Musei, delle Gallerie, degli Scavi di antichità e degli Uffici regionali per la conservazione dei monumenti, degli Istituti d'arte e d'istruzione musicale e drammatica.

Non di rado è accaduto che i Direttori dei vari uffici dipendenti dalla Direzione generale di Belle Arti abbiano affidato qualche speciale lavoro a persone estranee all'amministrazione, senza alcun impegno di retribuirle o anche con esplicita dichiarazione che per questi lavori non sarebbe stato chiesto o proposto alcun compenso.

Per evitare possibili e facilmente prevedibili inconvenienti, e anche per la considerazione che non è nè giusto nè decoroso che il Governo faccia compiere da chicchessia speciali lavori senza retribuzione, dispongo che per nessun motivo e in nessuna occasione i Direttori degli Uffici predetti, accettino offerte di lavori a titolo gratuito.

Il Ministro
RAVA.

Dichiarazioni riguardanti opere di antichità e d'arte in proprietà privata.

Ai Presidenti delle RR. Accademie di belle arti;
Ai Direttori degli Uffici Regionali dei Monumenti, delle RR. Gallerie, dei Musei e degli Istituti di belle arti del Regno.

Non è raro il caso che sul mercato antiquario si trovino oggetti d'arte, la cui autenticità e il cui valore sono attestati da qualche certificato rilasciato da Istituti dipendenti da questa Amministrazione, e specialmente da Accademie e Istituti di belle arti.

La concessione di tali autentiche e dichiarazioni — che possono assumere carattere di vere e proprie consacrazioni ufficiali — è sempre motivo di gravi inconvenienti, che assolutamente conviene evitare. Se, infatti, le opere di antichità e d'arte che ne formano oggetto hanno effettivamente grande importanza, un certificato ufficiale non può che facilitarne l'esodo; se invece si tratta di oggetti di scarso pregio, le prefate autentiche e le attestazioni che le accompagnano poco conferiscono alla dignità degli istituti che le hanno rilasciate.

Dispongo pertanto che da ora in avanti nessun ufficio, dipendente da questa Amministrazione, rilasci giudizi e dichiarazioni di qualsiasi natura riguardanti opere di antichità o d'arte di proprietà privata. Uguale divieto è esteso a tutti i funzionari, i quali, quando in via assolutamente personale facciano certificati di siffatta natura, non potranno servirsi nè della loro qualifica, nè di fogli intestati o del bollo dell'ufficio.

Gradirò ricevuta della presente circolare.

Il Ministro
RAVA.

Conservazione di ruderi e frammenti di monumenti antichi.

Roma, 18 ottobre 1906.

Ai Direttori dei RR. Musei e degli Uffici regionali per la conservazione dei monumenti del Regno.
Ai RR. Ispettori per i monumenti e scavi.

Negli edifici che ebbero un tempo carattere monumentale (anche in quelli che, a cagione di restauri profondi e di radicali trasformazioni, hanno perduto il loro aspetto primitivo) si conservano spesso avanzi dell'antica fabbrica, particolari decorativi, frammenti architettonici, epigrafi ed elementi costruttivi diversi. Sono questi i titoli nobiliari, i segni della importanza delle origini, sopravvissuti alla smania riformatrice degli uomini e dei secoli, quasi ad attestare nel futuro il ricordo di sentimenti e di bellezze perdute. Perciò ognuna di queste reliquie, conservata nel proprio luogo, ha un significato e un valore assolutamente speciali, in quanto è documento delle vicende dell'edificio, conserva spesso l'impronta della propria destinazione e può talora servire di fondamento a ricostruzioni storiche del più alto interesse.

Ma, pur troppo, avviene sovente che per una brama raccoglitrice, la quale è in contrasto con le esigenze rigidamente scientifiche degli studi, quei piccoli e preziosi avanzi vengano avidamente ricercati, scovati, cavati dal proprio luogo e collocati in qualche Museo, dove, confusi con mille altri oggetti di provenienza diversa, fuori del loro ambiente, perdono ogni carattere e ogni importanza.

Ora desidero che questa consuetudine cessi del tutto, e quindi prego le SS. LL., ciascuna nei limiti della propria competenza e della giurisdizione del proprio ufficio, di curare e di sorvegliare la perfetta osservanza delle disposizioni contenute nella presente circolare.

Ogni monumento, per quanto guasto e deturpato, è il prodotto della collaborazione degli uomini e del tempo, e le pagine della sua storia debbono essere, quant'è possibile, chiare e leggibili per chi si accinge a trascriverle; il museo invece, solo in via eccezionale e per necessità, deve accogliere gli oggetti che hanno perduto il loro luogo di origine e il significato della propria destinazione, le opere che non fanno più parte di un organismo vivente e che pur hanno diritto all'ammirazione e alla conservazione per la loro importanza artistica ed educativa. Ma fino a quando un frammento ornamentale, un pezzo architettonico, un qualunque avanzo abbiano artisticamente o storicamente la loro sede naturale, mai e per nessuna ragione dovranno esserne rimossi, e dovranno invece essere esposti alla vista di tutti in qualche parte del monumento cui appartennero e virtualmente appartengono sempre.

Prego le SS. LL. di accusarmi ricevuta della presente circolare.

Il Direttore Generale
CORRADO RICCI.

COMMISSIONI

Commissione centrale per i monumenti e per le opere di antichità e d'arte.

Sessione autunnale 1906 (6 - 13 *novembre* 1906).

SEZIONE I - (*Antichità*)

1) La Sezione fa voti che il Ministero ordini l'esecuzione di alcuni saggi di scavo per riconoscere la natura di un rudere monumentale recentemente scoperto alla Marcigliana.

2) Si esprime il parere che alla Società archeologica di Palestrina possa concedersi la licenza di compiere alcuni scavi e di eseguire lavori per migliorare le condizioni di qualche importante monumento locale.

3) Si approva l'acquisto di un rilievo rappresentante una Musa citareda e di altre sculture di proprietà privata, esistenti in Ancona.

4) Si dà incarico ad una Sottocommissione di recarsi a Bevagna, per esaminare un musaico offerto in vendita allo Stato.

5) La Commissione esamina alcuni ori scavati a Montefortino, di proprietà del signor Carletti, e dà parere in merito all'acquisto.

6) La Sezione propone che l'esame dei diversi progetti presentati al Ministero per l'estrazione delle navi del lago di Nemi venga deferita ad una Commissione di ingegneri specialisti e fa voti che vengano aggregati alla suddetta Commissione l'on. prof. Felice Barnabei e l'architetto Giacomo Boni.

7) Prima di decidere in merito all'acquisto della collezione antiquaria di proprietà del signor Rilli di Sirolo, si propone che il Direttore del Museo archeologico di Ancona rediga un inventario esatto dei pezzi onde è composta la collezione stessa.

8) La Commissione prende atto del favorevole esito delle pratiche condotte per l'acquisto della collezione Nazari di Este e si compiace che i proprietari abbiano ridotto le loro pretese per la considerazione che la raccolta era destinata al R. Museo Atestino.

9) La Sezione dà parere in merito all'acquisto di una statua rappresentante Esculapio, scoperta in Altidona (Ascoli).

10) La Commissione dà parere sull'acquisto di due stipiti romani scolpiti, offerti al Ministero dall'antiquario Borghi.

11) La Sezione, su proposta del prof. Ghirardini, fa voti per un coordinamento della scuola italiana di archeologia ai fini didattici delle scuole secondarie, oltre a quelli per i quali è stata essenzialmente istituita.

12) Su proposta del prof. Milani, la Commissione dà parere sulle modalità dell'acquisto della collezione di antichità scoperte in Corneto Tarquinia dal signor Fioroni, in terreni di proprietà dell'Ospedale di S. Spirito in Sassia.

13) Su proposta del prof. Milani, la Commissione dà parere in merito all'acquisto delle suppellettili antiquarie di proprietà dei signori Baglioni e Calderini.

14) La Commissione, su proposta del prof. Milani, fa voti che siano iniziati al più presto degli scavi sul colle del Capitano, in territorio di Monteleone di Spoleto.

SEZIONE II - (*Monumenti e oggetti medioevali e dell'età posteriore*).

1) La Sezione ritiene che si debba conservare alla chiesa della Steccata in Parma l'ultimo suo aspetto, rimettendo in opera la balaustrata che fu demolita e ricollocando le statue e le altre parti tolte.

2) La Commissione si è occupata dello stato in cui trovasi la cupola del S. Giovanni di Parma dopo il restauro degli affreschi del Correggio, ed ha deciso che il D.r Gustavo Frizzoni si rechi sopra luogo ed esamini quali siano precisamente le alterazioni e i danni recati dai restauratori alla insigne opera d'arte.

3) La Sezione dà parere in merito all' acquisto di due quadri di Mattia Preti e di un dipinto del Procaccini, rappresentante *La fuga in Egitto.*

4) La Commissione fa voti che il pregevole dipinto del Correggio, da attribuirsi alla sua prima maniera (1516), esistente nella Sagrestia della chiesa dei Girolamini in Napoli, sia trasferito, foss'anche a semplice titolo di deposito, nella Pinacoteca di quella città.

5) La Commissione dà parere in merito all'acquisto di quindici quadretti di terracotta invetriata, appartenenti alla Fabbriceria di S. Benedetto in Gualdo Tadino.

6) La Sezione approva l'acquisto del quadro di Lorenzo Lotto illustrato dal D.r Gino Fogolari in questo Bollettino.

7) La Commissione prende in esame la proposta di riconsegnare alla chiesa di Montepertuso (Siena) un quadro di Benvenuto di Giovanni e un altro piccolo trittico, che furono tolti da quel santuario molti anni addietro per essere consegnati alla galleria di Siena, e dà parere contrario alla restituzione del dipinto di Benvenuto di Giovanni, considerando i danni cui il quadro sarebbe esposto per il lunghissimo trasporto da farsi in istrada disagevole, il pericolo di un trafugamento, la probabilità che a Montepertuso esso possa deperire, la difficoltà per i cultori d'arte di vederlo e di studiarlo, ed il timore che il ritorno del dipinto in quella montagna preluda alla sua prossima perdita.

8) La Sezione fa voti che sia ricongiunta al quadro del Francia esistente nella chiesa di S. Giacomo Maggiore in Bologna la lunetta che ne fu tolta.

9) In merito alla domanda presentata dalla Fabbriceria di Montecchio Maggiore per ottenere il consenso alla vendita di alcune statue, la Commissione delibera di riferirsi alle disposizioni degli articoli 2 e segg. della legge 12 giugno 1902, n. 185.

10) La Sezione, lodando l'iniziativa del Direttore delle RR. Gallerie di Venezia, lo ha invitato a presentare proposte concrete sugli affreschi che egli intenderebbe distaccare e collocare in una sala delle Gallerie stesse, per impedire che, lasciati nel loro luogo, vadano distrutti a cagione dell'umidità e della salsedine.

11) Approva l'acquisto di un dipinto di Battista di Dosso, rappresentante San Michele Arcangelo.

12) La Commissione ha proposta la sospensione dei restauri in corso di esecuzione nella chiesa di S. Maria Antica, in Verona.

13) Tornando sopra un suo precedente voto, la Commissione ha deciso di prendere atto delle ragioni esposte dal Comitato dei restauri alla chiesa di S. Francesco in Bologna e di approvare quindi che la cancellata di chiusa del nuovo coro sia costruita secondo il tipo già precedentemente proposto dal Comitato stesso.

14) La Commissione ha proposto che si traggano calchi dei bassorilievi del basamento del monumento Colleoni in Venezia e che si facciano esperimenti, per tentare di prolungare la conservazione di quelle sculture.

15) Fa voti che sia conservata la porta Montanara di Imola.

16) La Commissione dà parere contrario alla demolizione della chiesa della Croce di Lucca in Napoli e fa voti che sia studiato il miglior modo di sistemazione dei fianchi della chiesa e delle aree circostanti.

17) La Sezione approva il progetto di restauro della scalinata della Loggia Papale di Viterbo, sospendendo il ripristino delle due colonne sormontate da leoni, per il quale dovrà essere compilato un nuovo progetto.

18) La Sezione fa voti che la compilazione del programma del nuovo concorso per le vetrate della basilica di S. Paolo venga affidata ad una Commissione mista, composta di due membri della Giunta superiore di Belle Arti e di due membri della Commissione centrale.

19) La Commissione consente che, prima di procedere al distacco dell'affresco del Lomazzo esistente in Piacenza, nell'ex convento di S. Agostino, si faccia un saggio di restauro sul posto, cercando di fissare le pellicole sollevate.

20) La Sezione respinge il progetto di nuova decorazione delle pareti della Cattedrale di Nardò.

21) La Sezione esprime il parere che nella costruzione del nuovo Ospedale di Genova possa e debba salvarsi il rudere del Palazzo Boccanegra in S. Martino d'Albaro.

Sezioni riunite.

Chiostro cosmatesco della Basilica Ostiense di S. Paolo. — La Commissione ritiene che si debbano compiere nuovi studi riguardo al tipo del soffitto, e raccomanda che al più presto siano chiuse tutte le buche fatte ai muri e alle volte per lo studio della costruzione.

Cenacolo di Leonardo da Vinci. La Commissione approva le proposte contenute nella relazione pubblicata in questo Bollettino.

Tutela delle bellezze naturali. — Su proposta del Dott. Benedetto Croce, la Commissione esprime il voto che nel disegno della nuova legge per le antichità e le belle arti siano inserite disposizioni per la tutela delle bellezze naturali e che in ogni provincia siano nominate Commissioni, per indicare i luoghi particolarmente degni della protezione della legge.

Acquisto di una collezione di ritratti. — Su proposta del prof. Salinas, la Commissione approva l'acquisto di una ricca collezione di ritratti appartenente agli eredi del principe di Torremuzza.

Passo del Furlo. — La Commissione, deplorando il rifacimento compiuto nell'antico imbocco del passo del Furlo, fa voti che l'Ufficio del Genio civile di Pesaro presenti nel più breve termine possibile al Ministero della Pubblica Istruzione un progetto per togliere dalla monumentale opera antica qualsiasi superfetazione e per restituire ed essa, per quanto è possibile, il suo aspetto originario, con l'antica iscrizione romana.

Pineta di Cervia. — La Commissione fa voto che cessi l'opera vandalica iniziata in danno della pineta di Cervia.

Fontane in Bergamo e in Ascoli. — La Commissione, udita la relazione orale del comm. Corrado Ricci, fa voti che non si ripetano inconvenienti come quelli deplorati per la collocazione dei monumenti a Garibaldi in Bergamo e a Vittorio Emanuele in Ascoli, e desidera che, se mai fosse assolutamente impossibile ricollocare al loro posto le fontane che ne furono tolte per collocarvi i due monumenti suddetti, si trovi qualche altro luogo, che non può certo mancare in città come Bergamo e Ascoli, per restituirle all'ammirazione del pubblico.

Palazzo dell'Istituto internazionale di agricoltura a villa Borghese. — La Commissione prega il Ministro della Pubblica Istruzione di voler considerare che Villa Borghese non è soltanto una bellezza naturale, ma può essere inclusa nella protezione dell'art. 1 dell'attuale legge per la conservazione dei monumenti, come illustre e magnifico monumento dell'arte del giardino, e può essere difesa da ogni alterazione che, contro gli articoli 10, 11, 13, di quella legge, vi fosse fatta senza l'autorizzazione del Ministero della Pubblica Istruzione.

Scavi di Ercolano. — La Commissione, richiamando il voto del 1° dicembre 1905, con cui si approva in massima la proposta del prof. Waldstein per gli scavi di Ercolano, formula le condizioni con cui, a parer suo, verrebbe tutelato pienamente il decoro nazionale, accettando il contributo economico promosso fuori d'Italia dal prof. Waldestein, e fa voti che a quelle condizioni il Governo non voglia ritardare la definitiva soluzione della questione.

Locali per il museo nazionale di Napoli. — La Commissione fa voto perchè l'edifizio dell'ex-convento di S. Teresa, dove è ora il terzo reale educatorio, sia restituito al museo nazionale di Napoli, cui già apparteneva e all'incremento del quale è necessario.

Teatro romano di Verona. — « La Commissione centrale a sezioni riunite, udita la lettura « della relazione presentata al Ministero dai cinque suoi membri delegati a visitare gli scavi « del teatro romano di Verona, prende atto dei risultati di quella visita, ed approva i giudizi « ed i voti espressi intorno ai modi di prosecuzioni dei lavori di scoprimento.

« Associandosi poi particolarmente al plauso votato alla Cassa di Risparmio di Ve- « rona per la larga e illuminata munificenza con cui rese possibile l'esecuzione dell' opera « nobilissima, e lieta di sapere quell' insigne istituto già disposto ad agevolarne il compi- « mento con nuove elargizioni, fa voti che anche il Governo dal canto suo concorra, come ha « fatto fin qui, con un contributo straordinario al conseguimento dello stesso fine ».

Giunta superiore di belle arti.

Nelle sue adunanze dal 26 novembre al 4 dicembre 1906 la Giunta superiore di belle arti discusse preliminarmente la questione della riforma dell'insegnamento artistico, rimandando ogni risoluzione definitiva ad una prossima riunione, al fine di raccogliere le opinioni dei direttori degli istituti di belle arti e altri elementi utili per la riforma medesima.

In relazione a ciò, rimandò anche ogni deliberazione sull'argomento delle scuole superiori di architettura e del pensionato artistico nazionale.

La Giunta si occupò inoltre di molte proposte di acquisto di opere d'arte per la Galleria Nazionale d'arte moderna in Roma e in Napoli, e diede voto favorevole per la compera di alcune di esse.

Si trattò anche dei nuovi lavori d'incisione da commettere dalla R. Calcografia e si stabilì che sia da bandire un concorso per un'opera originale in bulino, abbandonando l'idea di fare eseguire a bulino riproduzioni di opere d'arte esistenti. Alla commissione artistica della Calcografia fu deferito l'incarico di stabilire il tema e le modalità del concorso.

Infine la Giunta esaminò numerose domande di abilitazione all'insegnamento del disegno in virtù di titoli, e i lavori eseguiti dai giovani Pensionati, dichiarandosi nel complesso soddisfatta dell'opera loro.

Circa il progetto della nuova facciata della cattedrale di Montepulciano, la Giunta designò l'architetto prof. Azzolini a fare un sopra luogo ed a riferirne.

Riunione di Direttori di Conservatori musicali.

Il ministro Rava ha convocato in Roma i direttori dei primarii istituti musicali, per sottoporre alla loro discussione vari quesiti di massima, riguardanti gli ordinamenti didattici degli istituti stessi.

Sono intervenuti i maestri: Gallignani, Martucci, Fano e Zuelli per i conservatori di musica di Milano, Napoli, Parma e Palermo; Tacchinardi per l'Istituto musicale di Firenze e Falchi per il Liceo di Santa Cecilia in Roma.

La Divisione per l'Arte Moderna aveva preparato parecchi quesiti, che furono ampiamente discussi. La Commissione ha approvato la ripartizione dei corsi principali in tre gradi: elementare, medio e superiore, prescrivendo gli esami ad ogni passaggio di grado. Ha stabilito inoltre di fare un regolamento unico e programmi uniformi per gli esami, dopo che ciascun direttore avrà sentito le proposte dei professori del proprio istituto. Ha espresso in massima voto favorevole per la istituzione della libera docenza, salvo a disciplinarne le modalità in altra adunanza; ha preso in fine varie deliberazioni di carattere regolamentare, ed ha concluso col fare voti per il miglioramento economico del personale, da conseguirsi con una prossima riforma degli organici.

E' questa la prima volta che il Ministero riunisce i Direttori dei Conservatori musicali, a fine di promuovere fra loro opportuni accordi per conseguire tutti i possibili miglioramenti nell'indirizzo delle scuole.

Nella Commissione centrale delle belle arti.

Poichè, per la nomina del Prof. Comm. Corrado Ricci a Direttore Generale delle antichità e belle arti, si era reso vacante un posto nella Commissione Centrale per i monumenti e le opere di antichità e d'arte, è stato nominato a quel posto, con Regio Decreto 11 ottobre 1906, registrato alla Corte dei Conti il dì 26 successivo, il Prof. Cav. Giulio Cantalamessa, ed assegnato alla Sezione per i monumenti e gli oggetti d'arte del medioevo e d'età posteriore.

DOTT. ARDVINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Pei tipi di G. SCOTTI e C. - Roma.

ZONA MONUMENTALE.

La dea Roma qui dorme.

Dove la porta Capena era, nell'antica cerchia delle mura Serviane, partiva la via Appia, « *longarum regina viarum* ». A questa, munita forse con ghiaia e tufo battuto, da Appius Claudius, altra, secondo Livio, preesisteva, detta, menando alla capitale della Campania, Capuana o Campana.

A più riprese selciata e fiancheggiata da crepidini nella parte più vicina alla città, per il cresciuto traffico ed il carattere signorile venuto acquistando, ebbe spianato pur quel tratto ripido che prendeva nome dal tempio di Marte (*clivus Martis*).

Di questa via, celebrata, fra altro, per gl'insigni sepolcri, notevolissimo il tratto da Porta Capena (detta *Madida* per lo stillante, sovrimposto acquedotto della Marcia) al fiumicello Almone, antico confine, in cui lavavasi con fragorosa solennità, nell'equinozio di primavera, il betillo di Pessinuntete, venerato col nome di *Magna Mater*, o di *Mater Idèa*, o di Cibele.

Questi, nell'età Augustea, i limiti dell'insigne *regio prima* che, dalla porta, aveva nome Capena.

Re Numa vi consacrò ad Egeria un bosco, ed un tabernacolo bronzeo alle Camene, conversanti ivi colla ninfa sua; qui, in pietra squadrata, fu il sepolcro di Horatia, immolata dal fratello per il rimpianto dell'estinto Curiazio.

Oltre un miglio dalla porta, per una *via tecta* o portico, giungevasi al tempio di Marte *Gradivus* o battagliero « *a gradiendo in bello ultro citroque* ».

A pochi passi dalla Capena erigeva un tempio all'Onore ed alla Virtù (onore e virtù militari) Q. Fabius Maximus Verrucosus, per voto nella guerra ai Liguri, l'anno 521. Rinnovavalo Marcello nel 542, ornandolo delle spoglie siracusane. Non bastando, per volere dei flamini, una cella a due divinità, prestamente ne fu eretta una nuova ed andaron disgiunti i simulacri di *Honos* e di *Virtus*.

Restaurò le due *aedes* Vespasiano, adornandole di pitture di Cornelius Pinus ed Accius Priscus.

Di qui o dal tempio di Marte muoveva, alle idi quintili, la solenne processione o *transvectio* dei cavalieri romani, ricordante l'aiuto dei divini gemelli nella battaglia del lago Regillo.

Altri templi e sacelli insigni sorgevano presso la porta Capena: della Tempesta, innalzato da L. Cornelio Scipione a ricordare lo scampo della flotta romana dagli scogli di Corsica; l'*aedes* di Ercole, detta *Herculis et Musarum*, dacchè ivi fu riposta l'edicola di bronzo da Numa consacrata alle Muse e tòcca dal fulmine; il santuario di Esculapio ed Igèa; quello della *Terra Mater* ed una celebre ara alla Fortuna Reduce, dedicata dal Senato in onore di Augusto, riordinatore delle provincie orientali.

Presso la porta Capena s'adunava pure il Senato e, talvolta, vi si amministrava la giustizia.

Fra le terme di Caracalla e le mura così dette Serviane, ad ovest della Via Appia, fu la *Piscina pubblica*, ove i Romani convenivano pel nuoto ed altri esercizi. Vi erano fonti sacre e salutari, di Apollo, delle Camene, di Egeria; e il *rivus Herculaneus*, e l'*aqua Mercuri*, cui attingevano i mercanti, alle idi di Maggio, per aspergere sè e le mercanzie.

Così, nell'età imperiale, percorsa la via Appia, salito il clivo di Marte, trovansi nella prima regione i vici delle Camene, della Fortuna ossequiente, dell'Onore e della Virtù e dei tre altari; il sacrario di Marte, di Minerva, della Tempesta, di Mercurio, con la piazza e l'ara ed il sacro fonte, il tempio della Fortuna dei viandanti, di Rediculus, ricordante il prodigioso voltafaccia di Annibale innanzi le mura di Roma; il tempio e l'ara di Iside; il tempio di Serapide.

Gli archi, inoltre, di Druso e di Vero, un fornice bifronte ed uno di Traiano; e bagni privati e terme pubbliche magnifiche, e piazze ornate di vasche, e fonti celebri e religiose.

Questi i monumenti sacri alla civiltà, queste le vestigia sepolte dinanzi alle terme di Caracalla, nei terreni da riscattare quale zona monumentale.

***

Non meno sacra, non meno degna di nuova vita l'aula del Senato Romano. Rude capanna regnante Tazio, va tramutandosi ancora nell'età regia e sorge qual tempio inaugurato entro il recinto *Comitium*, cuore di Roma: sacro edifizio, sopra sacerrimo suolo.

L'abbatton le fiamme, casuali o volute, ma più maestosa, sempre, risorge. Dell'erezione hanno cura e Silla e Fausto; Cesare brama trar gloria; mena vanto Augusto ampliando, adornando, inaugurando. Così Domiziano, così Diocleziano vogliono più fulgida la Curia distrutta; insin che il secolo settimo non tramuti questo simbolo sommo del politico fato dell'Urbe.

Muta, gravata da nove metri di terrapieno, sta l'aula prima che seppe del fortunoso viver latino e ne fu tanta parte. Muta, ma se libera, infine, perchè non faconda di nuovo ignoto linguaggio; perchè non luce alle molteplici controversie insolute?

GIACOMO BONI.

PORTOTORRES. - Chiesa di S. Savino - Frammento di sarcofago romano.

NOTIZIE D'ARTE SARDA.

LAVORI DI RESTAURO NELLA CHIESA DI SAN GAVINO A PORTOTORRES.

Una leggenda trascritta in un *condaghe* antico (sec. XIV?) dice che la chiesa di S. Gavino a Portotorres fu eretta nel XI secolo dal giudice Comita di Torres, ma, invero, nessun documento storicamente inoppugnabile attesta dell'origine di questa che è la più ampia ed interessante chiesa dell'isola e che una pia tradizione rese venerabile e popolare fra le devoti genti del Lugodoro.

PORTOTORRES. - Chiesa di S. Gavino - Abside (*prima dei restauri*).

Stilisticamente l'assegnazione all'XI secolo può ritenersi esatta, riscontrandosi nella chiesa di S. Gavino le forme architettoniche ed ornamentali delle prime chiese romaniche. Ha tre navate divise da due file di colonne, sulle quali si volgono le arcate a tutto sesto, sostenenti la navata centrale, terminata alla estremità da due absidi.

Presenta per questa caratteristica molta analogia colla chiesa di S. Pietro a Grado, in quel di Pisa, che ha ancora essa due absidi, ma, mentre nella chiesa di Torres queste sono coeve e furono così concepite dall'architetto, in quella di S. Pietro l'esistenza delle due absidi che riscontrasi di rado nelle chiese italiane – è dovuta alle modificazioni che subì l'insigne monumento.

All'esterno le forme decorative si svolgono con ricchezza e con grandiosità di linee, mantenendo al pari delle chiese romaniche primitive la struttura a filari di grandi pietre concie con archetti poggianti su mensoline e su pilastrini sporgenti dal muro.

PORTOTORRES – Chiesa di S. Gavino - Abside (*dopo i restauri*)

La navata centrale, larga m. 9.00, s'innalza per m. 13.00 e su di essa poggia l'armatura del tetto, formata da cinquanta cavalletti in legno rovere, sui puntoni dei quali è inchiodato il tavolato, sostenente le lamiere della copertura di piombo.

Le navatelle sono coperte da volte a crociera, divise fra loro da archi, poggianti sulle colonne della navata centrale e su mensole incastrate nei muri laterali.

Non poche alterazioni ebbe a subire il pregevole monumento: sopraelevandolo di una diecina di gradini, sui primi anni dello scorso secolo, si costrusse il coro con ornamenti di marmo e di legno e fu eretto un barocco e brutto altare. Altri quattro altarini, ancor essi lavori mediocri, vennero addossati ai muri terminali delle navate laterali.

Posteriormente alla costruzione della chiesa, forse sullo scorcio del XIV secolo, si aprì il portale che ricorda le costruzioni della Catalogna. In epoca relativamente recente si costrussero, addossandole alla chiesa, la sagrestia, l'abitazione del Sagrista e molte altre casupole, per cui il bel monumento aveva perduto l'originario aspetto. Nè l'edificio venne risparmiato dal lato statico: si rimossero le cornici della navata centrale, si tolse in parte il vecchio paramento, per sostituirlo con altro che non era in armonia coll'antico, si squarciarono i muri per aprire delle finestre, si appoggiarono contrafforti e si elevarono muricci informi nelle navate laterali.

PORTOTORRES - Chiesa di S. Gavino – Porticina Aragonese.

Giovandomi degli elementi, che non solo mi vennero offerti da accurati rilievi tecnici e stilistici presi sul posto, ma anche dalle ricerche storiche sulle vicende del monumento, nel luglio 1898 fui in grado di redigere un progetto d'isolamento e di consolidamento, che ot-

Portale del XIV secolo.

All'esterno le forme decorative si svolgono con ricchezza e con grandiosità di [illegible]

PORTOTORRES - Chiesa di S. Gavino - Abside (*dopo i restauri*)

di grandi pietre concie con archetti poggianti su mensoline e su pilastrini sporgenti dal muro.

La navata centrale, larga m. 9.00 s'innalza per m. 13.00 e su di essa poggia l'armatura del tetto, formata da cinquanta cavalletti in legno rovere, sui puntoni dei quali è inchiodato il tavolato, sostenente le lamiere della copertura di piombo.

Le navatelle sono coperte da volte a crociera, divise fra loro da archi, [illegible] centrale e su mensole incastrate nei [illegible]

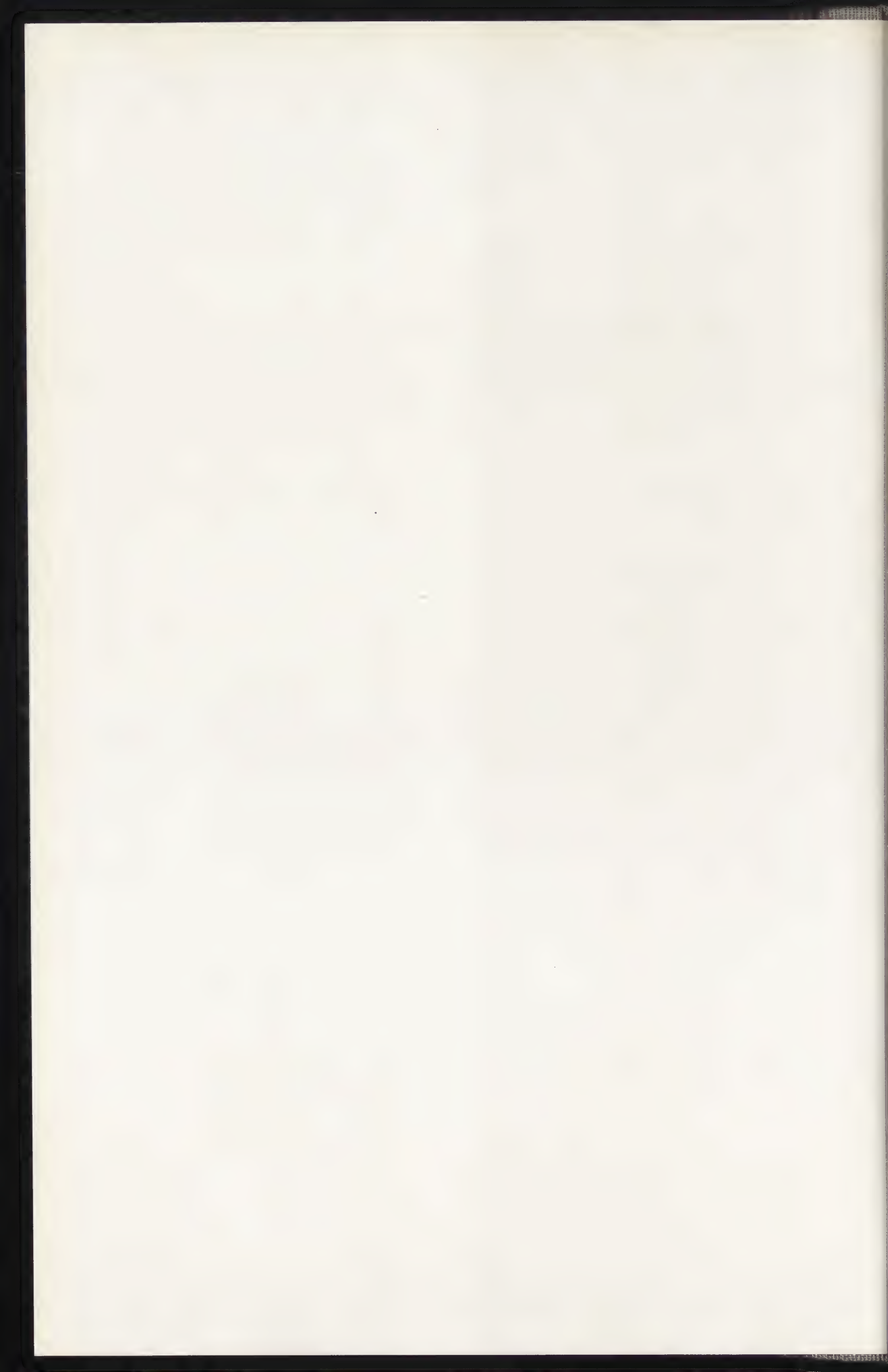
Non poche alterazioni ebbe a su- [illegible] praelevandolo di una diecina di gra- [illegible] menti di marmo e di legno e fu eretto [illegible]

Posteriormente alla costruzione della [illegible] si aprì il portale che ricorda le costruzioni della Catalogna. In epoca relativamente recente si costrussero, addossan- [illegible] ne del Sagrista e molte altre casupole, per cui il bel monumento aveva perduto l'originario aspetto. Nè l'edificio venne risparmiato dal lato statico: si rimossero le cornici della navata centrale, si tolse in parte il vecchio paramento, per sostituirlo con altro che non era in armonia coll'antico, si squarciarono i [illegible] poggiarono contrafforti e si elevarono [illegible]

PORTOTORRES - Chiesa di S. Gavino - Porticina Aragonese.

Giovandomi degli elementi, che non solo mi vennero offerti da accurati rilievi tecnici e stilistici presi sul posto [illegible] fui in grado di redigere un progetto d'isolamento e di consolidamento, che ot-

PORTOTORRES. - Chiesa di S. Gavino.

Portale del XIV secolo.

tenne l'approvazione della Giunta superiore di Belle Arti e del Ministero dell'Istruzione Pubblica.

In detto progetto i lavori preventivati poterono raggrupparsi in tre categorie:

PORTOTORRES - Chiesa di S. Gavino - Frammento di sarcofago romano.

Opere di demolizione e di ripristinamento;

Opere di consolidamento;

Opere di manutenzione.

Le demolizioni riguardavano le catapecchie appoggiate ai muri della basilica, la sagrestia, l'abitazione del Sagrista, le chiusure degli antichi vani, i muricci gravitanti sui muri laterali ed infine gli speroni addossati al muro laterale prospiciente al cortile Metropoli.

PORTOTORRES Chiesa di S. Gavino - Fiancata (*prima dei restauri*).

Con tale rimozione s'intese di rimettere in evidenza l'antica struttura architettonica, notevole per l'imponenza delle masse e per l'organismo stilistico. Benchè posteriori all'erezione della chiesa, si esclusero dalle demolizioni le opere eseguite durante la dominazione aragonese, e cioè il portale principale d'ingresso, il quale per sè stesso costituisce un notevole ornamento architettonico, le altre due porte aragonesi di minore dimensione, nonchè le volte nell'interno delle due absidi; aggiunte queste di qualche pregio, che hanno per la storia del monumento una certa impor-

PORTOTORRES - Chiesa di S. Gavino.
Mensola con lo stemma di Torres.

PORTOTORRES - Chiesa di S. Gavino - Porta del secolo XI.

tanza. Le opere di ripristinamento limitate unicamente alle parti mancanti del tutto o deteriorate in modo da non corrispondere più al loro ufficio statico, riguardavano il paramento esterno, le lesene, gli archetti, ecc.

Come lavori di consolidamento si preventivarono i rinsaldi alle volte ed agli archi, gl'incatenamenti in ferro, i cerchi metallici alle colonnine ed ai capitelli rotti o filati, il ripristino della gradinata esterna, proteggente nella parte inferiore l'edificio dalle infiltrazioni umide; ed infine, come opere di difesa, il battuto alle absidi ed ai terrazzi laterali, la sistemazione delle acque meteoriche, la fornitura delle serraglie alle finestre feritoie, l'impianto di parafulmini ecc. (1).

PORTOTORRES - Chiesa di S. Gavino - Interno.

(1) Il costo presunto dei lavori progettati ascese a L. 42.200,00, di cui L. 34482,40 a base d'asta e L. 7717,60 a disposizione dell'Amministrazione per imprevisti, assistenza ed impianto di parafulmini.

L'entità delle spese non permise una sollecita esecuzione dei restauri e solo dopo quattro anni si potè riunire la somma coi concorsi degli enti interessati, nella seguente misura:

1° Ministero dell'Istruzione Pubblica	L.	10000,00
2° R. Economato di Torino	»	11200,00
3° Arcivescovo di Sassari e capitolo Turritano	»	16500,00
4° Comune di Sassari	»	3000,00
5° Comune di Portotorres	»	1500,00
Totale . . .	L.	42200,00

Andate deserte le gare a licitazione privata indette dal Genio civile di Sassari, i lavori vennero affidati a cottimo fiduciario all'imprenditore sig. Vincenzo Sotgia, che si pose alacremente all'opera, ultimando il restaro nel settembre del 1905.

DOLIANOVA - Chiesa di S. Pantaleo - Facciata.

I risultati artistici e di conservazione del pregevole monumento non potevansi desiderare migliori: colla demolizione dei fabbricati addossati all'antica basilica questa risorse nell' imponenza delle sue linee severe, circondata dall'ampia gradinata, che si potè ricostruire esattamente in base agli avanzi rimasti ed alle traccie rinvenute durante l'esecuzione dei lavori.

La continuità delle linee decorative, già deformate da rotture di muri, da murature informi, da speroni e da muricci, venne ripristinata, mantenendo in opera quanto avanzava d'antico e sostituendo solo le parti mancanti.

I muri crollanti delle navate laterali si consolidarono mediante poderose sottostrutture murarie e forti collegamenti in ferro: le voltine a crociera, in cui le larghe lesioni e depressioni facevano presentire un non lontano crollo, riacquistarono le normali condizioni statiche mediante forti rinsaldi, mentre lo scolo delle acque venne sistemato, ripristinando le antiche doccie in pietra da taglio.

DOLIANOVA - Chiesa di S. Pantaleo – Porta principale.

In quest'opera di salvataggio del più grandioso monumento medioevale dell'isola ebbi validi e coscienziosi cooperatori nell'assistente Antonio Oggiano e nell'imprenditore Vincenzo Sotgia.

Il capitolo Turritano, che, dando un nobile esempio al clero sardo, concorse colla maggiore quota nelle spese dei restauri, facilitò nelle diverse fasi dei lavori il compito dell'Ufficio, non badando ai gravissimi sacrifici pecuniari, ai disagi derivanti dalla demolizione della sagrestia e delle case d'abitazione del Parroco e del Sagrista, nonchè dall' esecuzione dei lavori durati circa due anni, parte all'interno, parte all'esterno della chiesa, che rimase sempre aperta al culto.

Il concorso delle due Amministrazioni comunali di Sassari e di Portotorres ad un'opera che deriva da speciali condizioni di coltura e di sentimento, ha pur troppo pochi riscontri nell' isola ed è affidamento di un risveglio artistico in Sardegna, di cui non si può non esser lieti.

Dolianova - Chiesa di S. Pantaleo - Tomba ad arcosolio.

***

Reso conto di uno dei più importanti lavori compiuti negli ultimi anni dall' Ufficio regionale per i monumenti della Sardegna, riteniamo interessante per gli studiosi d'arte e utile alla conservazione ed alla tutela del nostro patrimonio artistico una raccolta di notizie brevissime, ma convenientemente illustrate da fotografie e da disegni, sugli edifici medioevali e moderni esistenti nell'isola.

La maggior parte di tali monumenti non hanno precedenti di studi e perciò la loro riproduzione avrà almeno il pregio della novità e non di rado il fascino di un'arte che trasse origine dalle rive dell'Arno o dalle coste della Catalogna.

Questi appunti verranno esposti senza pretese di un coordinamento cronologico, artistico od iconografico, ma col semplice intendimento di dar notizie di edifici e di oggetti d'arte poco conosciuti e non ancora illustrati.

CHIESA DI SANTA GIUSTA IN SANTA GIUSTA.

Dolianova - Chiesa di S. Pantaleo - Porta laterale

A tre navate, separate da due file di colonne con capitelli in parte tolti da antichi edifici romani, forse della vicina Tharros, ed in parte scolpiti dagli artefici che eressero la chiesa. La distinzione fra gli uni e gli altri non è molto facile; giacchè gli artisti medioevali scolpirono avendo per modelli i capitelli romani. Pur tuttavia in quelli romanici un attento osservatore nota una minore eleganza nelle curve delle foglie d'acanto e caulicoli, ed una grana meno fine nella di lavorazione del marmo.

I fusti delle colonne e molte basi, alcune delle quali sono formate da antichi

S. GIUSTA. - Chiesa di S. Giusta. - Abside - Portale - Facciata - Interno.

DOLIANOVA. - Chiesa di S. Pantaleo. - Abside

capitelli rovesciati, sono frammenti di edifici romani. Le arcate a tutto sesto poggiano, secondo le consuetudini dell'arte romanica, direttamente sopra i capitelli delle colonne, mediante larghi lastroni che fungono da pulvini e permettono l'appoggio degli archi per l'intero spessore dei muri.

IGLESIAS - Chiesa dei Cappuccini - Facciata.

All'esterno abbiamo le prime forme romaniche svolte nell'isola, e di pura tecnica toscana non si riscontra se non l'architrave monolitico, poggiante su piedritti a filo vivo ed alleggerito da un arco di scarico. Il motivo della grande arcata centrale, impostata su due lunghi pilastrini salienti verso la cornice del timpano e raccordata coi pilastri angolari mediante altre due arcate più piccole, non è frequente nelle chiese italiane ed indubbiamente rappresenta il contributo alle forme romaniche dell'arte locale, la quale trasse questo motivo da reminiscenze lasciate in Sardegna dalla dominazione di Bisanzio, di cui l'influenza nella vita, nella legislazione, nella lingua e nella diplomatica dell'isola perdurò fino oltre all'XI secolo.

IGLESIAS - Chiesa di S. Chiara - Facciata.

CHIESA DI SAN PANTALEO IN DOLIANOVA.

In questa chiesa abbiamo antiche memorie e due[1] iscrizioni, ma, nonostante tale abbondanza di documenti storici, pochi edifici monumentali presentano tante incognite e tanti anacronismi.

L'interno è a tre navate, e la centrale, in cui la copertura è sostenuta da cavalletti a vista, poggia su grossi pilastri in pietra da taglio e su rozze colonne, con un insieme di linee architettoniche da ricordare le prime chiese romaniche erette nell'isola. Contrasta a quest'impressione un pilastro polistilo, in cui il capitello a foglie d'acanto attorcigliate goticamente a nodi ed a gemme risale a tempi meno lontani.

Anche all'esterno si riscontra questa fusione di linee romaniche e di elementi gotici, che appariscono soprattutto nelle finestre archiacute, nelle decorazioni sa-

lienti della torre campanaria, negli archetti trilobati dell'abside, delle facciate laterali e del frontone e nella tomba ed arcosolio, posta di fianco alla porta laterale

Il sistema degli archi impostati su mensoline e su lesene nella parte inferiore della facciata ricorda le chiese di Pisa e di Lucca, mentre le belve mostruose ispi-

Duomo di Cagliari - Croce del secolo XV.

rate dalla barbara ornamentazione animalistica, richiamano le più interessanti chiese dell'Alta Italia. E tutte queste diverse forme sono fuse con tanta maestria architettonica, che il loro insieme sembra scaturito dalla fantasia geniale di un solo artista.

Le due iscrizioni, scolpite su pietre inserite nelle pareti della chiesa, non diffondono maggior luce sulle origini dell'edificio.

In una di esse, situata in un cantone del pilastro a destra della facciata, si legge:

✠ A(*nno*) D(*ominice*) INCAR(*nationis*) MCLXX. IND(*itione*) III. MARIA PISANA ANNOR(*um*) XVI M(*ensium*) IIII ET(*at*)I(*s*) O(*biit*) XIIII. K(*a*)L(*endas*) SEP(*tembris*) IN PACE. ALIO VERO ANNO DEPOSITA IN DIE S(*an*)C(*t*)OR(*um*) XL M(*a*)R(*tirum*). ORA(*te*) P(*ro*) EA A DEO P(*re*)MIU(*m*) RECEPT VRI VNDECIES CE(*n*)TVM PARIT(*er*) CV(*m*) LXX ANNI POST ORTUM CURREBA(*n*)T NVMINIS ALMUM.

DUOMO DI CAGLIARI - Croce del secolo XV.

L'altra è scolpita negli abachi dei capitelli della porta laterale; a destra:

A(*nno*) D(*omi*)NI MCCLXI D(*omi*)NO
P. D(*e*) ECILI

a sinistra:

IOH(*ann*)I MUR(*a*)RIOLO IOH(*ann*)E MARCEGA MAVA...LI

Sull'architrave della stessa porta si ripete l'iscrizione incisa sul pilastro di sinistra.

Mentre quest'ultima epigrafe farebbe presumere essere stata la chiesa eretta nel 1261 dal capomastro Giovanni, l'altra ci fa conoscere che nel 1170 venne nella chiesa deposta la salma di Maria Pisana, morta nello stesso anno ancora in fresca età.

Da quest'insieme di documenti epigrafici e dai rilievi statici e costruttivi possiamo dedurre che molto probabilmente la chiesa fu eretta nel XII secolo, e che, durante la costruzione, venne deposta nel vano del muro la salma di Maria Pisana, con l'epigrafe mortuaria che la ricorda.

DUOMO DI CAGLIARI. - Particolare della Croce del sec. XV.

Non dopo, giacchè il cantone d'arenaria su cui sono scolpite le lettere è così bene ed intimamente collegato col resto del paramento, senza slabbrature o ritocchi, e con sottilissime commessure, da escludere senz'altro un collocamento in breccia e quindi posteriore all'erezione del muro.

Nella seconda metà del XIII secolo la chiesa dovette ampliarsi e si può ragionevolmente presumere che allora fossero costruiti il frontone della facciata, i muri laterali e l'abside, lasciando intatto il tratto inferiore della facciata e parte della navata centrale, di cui rimasero i pilastri, ad eccezione di uno che gli artefici Giovanni e Marcega vollero rifare con gotica ornamentazione, colle nuove forme, cioè, che in Italia erano già dominanti e che nell'isola apparivano ancora timidamente fuse colle antiche forme romaniche.

CHIESA DEI CAPPUCCINI AD IGLESIAS.

Chiese di questo tipo di transizione fra l'arte schiettamente romanica e quella gotica sono abbastanza comuni in Sardegna, mentre in Toscana trovano qualche riscontro soltanto con l'oratorio di Santa Giulia in Lucca. Al medesimo tipo appartiene la chiesa dei Cappuccini ad Iglesias, che la tradizione dice eretta dai Benedettini. In essa abbiamo la solita porta architravata con arco di scarico a tutto sesto, in pietra concia contornata da una elegante fascia sagomata, mentre una più spiccata tendenza alle nuove forme si manifesta nel frontone con fascioni sagomati e archi trilobati, che sostituiscono le colonnine isolate e gli

DUOMO DI CAGLIARI - Particolare della croce del secolo XV.

archetti circolari. Troviamo inoltre un altro elemento caratteristico dell'architettura gotica nella grandiosa ed archiacuta bifora centrale traforata, la quale trionfa sul liscio paramento della facciata.

CHIESA DI SANTA CHIARA IN IGLESIAS.

La medesima fusione di elementi romanici con forme gotiche, in modo ancora più sensibile, si ritrova nella facciata della chiesa di Santa Chiara, deturpata nel secolo decimosettimo con la chiusura della bifora gotica di squisita e delicata fattura, e nello scorso secolo con le barocche decorazioni eseguite nel frontone.

Malgrado tanta rovina, l'eleganza dell'architettura toscana si manifesta nei frammenti che rendono particolarmente interessante la facciata di questo edi-

ficio, fatto erigere dal Conte Ugolino di Donoratico, come risulta dalla seguente iscrizione, una volta collocata nella chiesa, poscia trasportata e murata nel Duomo d'Iglesias, dove ancora si trova:

A(*n*)NO DNI MIL(*lesim*)O CCLXXXV IND. XIII
HOC OPVS FECIT FIERI PETR(*us*) OP(*er*)ARIUS RE
GNA(*n*)TE GVIDONE DESE(*n*)TATE POTEST
ATE ARGE(*n*)TARIE VILLE ECCL(*esi*)E DOM(*us*) NO
VE ET SEXTE PARTIS REGNI KALLIERET
ANI P(*ro*) MAGNIFICO E(*t*) POTE(*n*)TE VIRO D(*omi*)NO COMITE VGOLINO DE DONORATICO.

Duomo di Cagliari - Croce del secolo XV – L'inferno.

OGGETTI D'ARTE NEL DUOMO DI CAGLIARI.

Croce d'argento. — E' indicata col nome di crocione, per distinguerla dalla croce parrocchiale, a cagione delle sue proporzioni e del suo peso. Essa si eleva da un basamento a forma di tempietto gotico, con nicchie in cui sono alternativamente rappresentati i Dottori della chiesa e scene bibliche. All'estremità, contornate da gemme e nodi gotici, sono effigiati i quattro Evangelisti e le Marie. Alla base si vede Cristo che toglie Adamo e altri dannati dall'Inferno, rappresentato dall'enorme bocca spalancata di un mostro, secondo l'iconografia che nelle

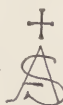
arti maggiori fu consueta fin verso la metà del secolo decimoquarto. In questa scena è una particolarità molto interessante nel nimbo di Cristo, che l'artista disegnò a guisa di un mezzo disco raggiato.

La croce di Cagliari, che impressiona per la sua grandezza e per la delicatezza degli ornati gotici, ricorda le opere degli argentari di Catalogna, dalle quali certamente deriva, benchè la marca CA che gli ufficiali spagnuoli imprimevano sugli oggetti d'oro e d'argento lavorati a Cagliari, ne indichi l'origine locale.

Ai piedi della Madonna, tra questa e l'Evangelista Matteo, un angelo sostiene lo scudo araldico della città di Cagliari. La forma di questo scudo, i caratteri della decorazione e la marca ci permettono d'assegnare questo pregevole lavoro d'oreficeria al XV secolo.

Duomo di Cagliari - Piatto d'argento.

Calice d'argento. — La base è tutto quello che si conserva dell'antico calice il quale, per quanto si può dedurre dalle belle ornamentazioni e dall'accurata lavorazione, dovette essere opera pregevole del XV secolo. Ancor esso deve attribuirsi a qualche artefice che aveva bottega a Cagliari, come può desumersi dalla marca della città.

Piatto e boccale d'argento. — Ambedue gli oggetti sono dovuti al cesello di uno stesso argentiere, che dà prova di grande maestria nello svolgimento di un motivo ornamentale di una eleganza così squisita da poter reggere al confronto con le più belle opere di oreficeria italiana.

Nel disco centrale sono rappresentate le nozze di Nettuno e di Anfitrite.

In una larga fascia contornante il piatto si disegna una grandiosa decorazione raffigurante la corte del terribile dio marino: tritoni, suonanti in vuote conchiglie, in groppa a cavalli ed a delfini, Nereidi nude distese su terribili mostri, amorini dardeggianti, centauri ecc. E' questa una rappresentazione, in cui il paganesimo portò il sussidio delle sue tradizioni ed il rinascimento italiano la bellezza ed il fascino di un'arte raffinata.

Il mirabile disegno di questo bordo in molti particolari ricorda quello di Raffaello che si conserva nel Gabinetto delle stampe a Dresda, destinato all'orefice G. Rossetti.

Nel boccale si vede rappresentata una danza con eleganti figure femminili fra un'ornamentazione floreale di leggiadra fattura.

Queste belle opere, finora mai riprodotte, dai pochi scrittori che ne fecero menzione vennero attribuite a Benvenuto Cellini, ma niente giustifica quest'attribuzione, che l'esame dei caratteri stilistici ci dimostra erronea. Indubbiamente in vece si tratta di opere anteriori all'arte del Cellini.

La sigla [sigla] fece pensare ad Ascanio da Tagliacozzo, l'allievo o meglio il garzone, che il Cellini ricorda nella sua biografia, ma questa attribuzione non è più sicura dell'altra. La sigla, a mio parere, più che il nome dell'artefice deve ricordare quello del possessore, forse un vescovo, che poscia regalò il piatto col boccale al Duomo di Cagliari.

Altare d'argento e paliotto. — Quest'altare, a forma di tabernacolo, venne dalla città di Cagliari nel 1602 donato alla nostra cattedrale.

Ciò risulta dall'iscrizione incisa a tergo, in cui sono ricordati i consoli e l'arcivescovo Esquivel di Cagliari, e non l'orafo dalla cui bottega uscì il ricchissimo lavoro.

Le marche con l'aquila palermitana ci permettono di stabilire che l'importante opera d'arte proviene dalla bottega di artefice siciliano; la qual cosa è comprovata anche dall'esame degli elementi stilistici.

Posteriore all'altare è il paliotto, opera ancor essa molto pregevole, diviso da otto colonnine in sette scomparti. In quattro di essi si svolge un leggiadro motivo di fiori e negli altri tre sono bassorilievi con figurine a sbalzo, egregiamente lavorati.

Niente fino ad ora possiamo dire sull'artista che eseguì questo bel lavoro.

Lampada d'argento. — Ha nella decorazione ad arabeschi e nella forma ottagonale qualche cosa che ricorda le ornamentazioni arabe. Fu influenza sulle forme locali di artefici spagnuoli che studiarono i capolavori arabi nelle regioni in cui il dominio saraceno lasciò traccie indelebili di arte e di vita?

Certo si è che la ricca lampada d'argento fu eseguita nel 1602 dall'artefice sardo Giovanni Mameli, come risulta dall'iscrizione in essa incisa.

Cagliari, dicembre 1906.

Ing. Dionigi Scano.

UN VOLUME DI DISEGNI DI PIER LEONE GHEZZI.

Nella vendita di libri ed incisioni fatta dall'antiquario Pieri, il Gabinetto nazionale delle stampe di Roma acquistò, oltre a molte incisioni e litografie, di cui parlerò in un prossimo numero del *Bollettino*, un volume contenente numerosissimi disegni del celebre caricaturista settecentesco Pier Leone Ghezzi, di cui la Galleria nazionale di Roma possiede tre quadri. Il volume è di 128 pagine e contiene 306 disegni a penna ed a matita, ma molti più ne doveva contenere, perchè le interruzioni nella numerazione dei fogli ci mostrano che è stato saccheggiato. La scritta svanita, di cui si scorgono tracce nel primo foglio: *Disegni di varj pittori celebri dal secolo* XV *al secolo* XVIII *posseduti dal nobile signore A. Carradori di Recanati*, ci indica che il volume è stato rimaneggiato, scomposto e ricomposto. Ora è costituito da due parti principali e cioè, da una collezione di disegni, riproducenti i più svariati oggetti antichi e da una raccolta di caricature. La prima parte non manca di importanza, perchè ci fa conoscere il Ghezzi come disegnatore e studioso di antichità. Molti di questi rapidi schizzi sono stati eseguiti da lui per la grande opera sulle *Camere sepolcrali dei liberti di Livia*, edita a Roma da Lorenzo Filippo De Rossi nel 1731 e dedicata al cardinale Melchiorre di Polignac. (1)

Pier Leone Ghezzi – Autocaricatura – *Roma*, GABINETTO DELLE STAMPE

Parecchi dei disegni di oggetti antichi e d'incisioni, contenuti in questa parte del volume non sono di mano del Ghezzi, perchè scorretti e deboli, ma di tutti si può dire che hanno servito a lui per i disegni definitivi, giacchè qua e là si trovano sui foglietti di carta scritte illustrative di sua mano. Così a foglio 72 egli, presso il disegno di una gemma, che porta inciso un *ancile*, ha scritto varie notizie sull'uso di questa specie di scudo e sulle leggende e

(1) Camere sepolcrali de Liberti e Liberte di Livia Augusta ed altri Cesari...... come anche altri sepolcri...... dissegnati secondo le regole dell'architettura dal cav. Pier Leone Ghezzi. Date in luce...... da Lorenzo Filippo De Rossi, Calcografo Vaticano..... In Roma..... l'anno 1731.....

credenze degli antichi intorno ad esso. Di sua mano sono le scritte esplicative dell'iscrizione funebre di Marco Epidio Flaviano (fogli 66 e 88) incisa a Tav. 36 dell'opera a stampa già citata. Interessanti sono i piccoli abbozzi illustrativi, che il Ghezzi ha fatto intorno ad una lucerna antica (foglio 76 v.) colle rappresentazioni delle corse del circo. Vi ha segnato la pianta del circo, un auriga ed una quadriga. Nella scritta che accompagna il disegno di una gemma (foglio 55) colla figura di una Vittoria, egli dimostra di avere buone conoscenze di archeologia, indagando sul significato simbolico della rappresentazione e facendo riscontri con figure simili che si trovano sulle monete e sui monumenti onorari. Altre scritte indicano con precisione il luogo ed il tempo in

Pier Leone Ghezzi – Abbozzo per un affresco – *Roma*, GABINETTO DELLE STAMPE.

cui fu trovata un'iscrizione od un oggetto antico; a questo modo..... *sarcofago di marmo Longo 6 Palmi ritrovato nel* 1732 *uicino alla uia Appia auanti di arriuare alla Porta di S. Sebastiano in un podere chiamato di S. Cesareo appartenente alli P. Somaschi del Clementino* (fol. 40). Suoi sono certamente, fra i disegni archeologici, quelli di una mano votiva con significato deprecativo, ai fogli 94 e 95, di un vaso di vetro antico a foglio 91 ed i rapidi schizzi ai fogli 67, 72, 76 v°. Suoi sono anche i due abbozzi per il frontispizio dell'opera sulle *Camere sepolcrali dei liberti di Livia* (fogli 19 e 49). Frontispizi per altre opere sono probabilmente quelli ai fogli 63, 68 e 87.

Non tutti i disegni d'oggetti antichi, conservati nel volume, sono però stati fatti per l'opera di cui ho parlato sopra e dalle scritte si vede che il Ghezzi ritraeva spesso questo o quell'oggetto per suo piacere, come a foglio 91, quando, dopo avere disegnato con diligenza un *Vaso di vetro antico intatto e color di acqua marina*, ed averne notato con ogni cura le misure, scriveva che *lo possiede il padre R.mo D. Ascanio Varese Proc. generale della Chiesa della Pace di Roma et Io Cav. Ghezzi me lo feci prestare p. lassarmene la presente memoria e lo feci il di* 10 *marzo* 1727. Le iscrizioni, contenute nel volume dei

disegni (fogli 36, 38, 66 e 88) si ritrovano incise nell'opera a stampa, nelle tavole XXVI, XXIX e XXXVII.

Tutta questa prima parte del volume richiede l'illustrazione di un archeologo.

Di genere ben diverso sono i disegni, inseriti a metà circa del volume e che servono, da un lato a dimostrarci il vivace interesse dell'artista per ogni cosa nuova che gli capitava sott'occhio, ed a farci conoscere, dall'altro, gli abbozzi di alcune sue opere di pittura. A foglio 92 è il disegno a penna acquarellato di un coccodrillo e nella scritta il Ghezzi dice che l'animale *ripieno di fieno* era stato donato dal Padre Generale di Aracoeli, Lorenzo da S. Lorenzo, al cardinale Falconieri, *il quale lo conserva dentro un cesso*. Particolare interesse è in queste scritte, sparse qua e là nel volume, perchè ci dimostrano, come vedremo anche altrove, quale fosse lo spirito critico ed indipendente dell'artista, anche di fronte a persone, come il cardinale Falconieri, alle quali era legato da vincoli di famigliarità.

Pier Leone Ghezzi – Lo speziale Michele Angelo Rossetti – *Roma*, GABINETTO DELLE STAMPE.

A foglio 93 è il disegno di un falcone visto il 20 di maggio del 1725. A foglio 66 si vedono alcuni fuggevoli schizzi a penna di vesti sacerdotali, accompagnati da questa scritta:

Io Cav. Ghezzi feci questi due segni dell'Abbito Greco, che mi servì pel quadro di Pietro bianchi doue ci è S. Gio. Grisostomo, con altri Santi per farlo fare nel quadro di musaico, che anderà nel Coro de canonici in S. Pietro L'anno 1746. Piccole scritte si riferiscono ai colori dei particolari della stola, delle maniche e della tonicella. Il quadro a musaico, secondo i disegni di Pietro Bianchi, si trova per l'appunto sull'altare della cappella dei canonici in S. Pietro e vi è raffigurata la Concezione con alcuni Santi. Gli appunti di Pierleone Ghezzi si riferiscono al tempo in cui egli, posto da Benedetto XIV a capo della Musaiceria Vaticana, attendeva a far copiare in musaico il quadro di Pietro Bianchi.

Il Ghezzi come affreschista ci è ricordato da una grande composizione mitologica abbozzata con molta spigliatezza nei fogli 96 e 97. Nel centro della composizione presso il tronco di un albero è seduta Diana, alla quale un giovane porge da bere in una coppa, mentre una ninfa, anch'essa in atto di riposo, ascolta le parole di una specie di dio fluviale. Un cinghiale morto ed alcuni cani completano la scena, a cui il pittore nel secondo bozzetto ha aggiunto gruppi i persone sulla destra e sulla sinistra. I due grandi bozzetti sono veramente interessanti per la foga con cui sono disegnati e per la bella armonia della composizione.

Assai meno bello per disegno e composizione è un altro abbozzo, a foglio 98, per uno degli affreschi coi quali il Ghezzi decorò la grande sala terrena della villa Falconieri a Frascati. Si veggono ai lati di una porta due gruppi di persone presso una balaustrata ornata di grandi vasi. Il gruppo di sinistra, dove sono dame e cavalieri con cappelli piumati, ha la scritta *Europa*; quello di de-

stra, dove si scorgono alcune persone che dai cappelli a punta e dai lunghi baffi spioventi dovrebbero raffigurare Cinesi, ha la indicazione *Asia*.

La scritta illustrativa dell'abbozzo dice: *Pensieri fatti dà Mè Cau. Ghezzi, che li dipinsi nella sala dell'ingresso della Villa falconieri d.ª La rufina con altre due facciate . . . . è tutti à 4 questi schizzi li feci alla presênza del med.º Cardinal Falconieri, acciò uedesse solam.te L'idea che uoleuo esprimere in ogni facciata*. L'idea però, a quanto pare, non piacque al cardinale, che non fece eseguire queste composizioni, benchè lasciasse al Ghezzi la cura di dipingere altrimenti la sala. Anche dopo le ultime devastazioni che ha dovuto subire la storica villa, restano nella sala d'ingresso decorazioni a paesi ed a composizioni di figure, dovute al nostro artista.

Pier Leone Ghezzi – Caricatura dell'architetto Cesare Barigioni
Roma, GABINETTO DELLE STAMPE.

Di un altro lavoro di decorazione progettato dal Ghezzi abbiamo notizia in due disegni (foglio 69) cogli stemmi dei Massimo da Palombara e di monsignor Sacripante, tesoriere della R.ma camera apostolica. I due stemmi, probabilmente da eseguirsi in stucco, pare che dovessero ornare esternamente qualche edificio, forse l'antico palazzo SACRIPANTE a via della Maschera d oro, perchè il primo è distinto colla scritta *Verso S. Pietro*, il secondo coll'indicazione *Verso Ripetta*.

Passiamo ora alla parte più caratteristica ed interessante del volume; ai ritratti ed alle caricature, che sono in numero di centocinquantasette. Di questi uno solo, di vecchio inghirlandato d'alloro e colla scritta *Rota coronato dalli accademici* (foglio 89) non è di mano del Ghezzi, mentre tutti gli altri mostrano chiaramente i caratteri della sua arte. Un altro di questi disegni, quello a foglio 102 non è preso dal vivo perchè riproduce Frate Martino De Porres peruviano, morto in odore di santità a Lima nel 1639. Questo non è che uno di quei tanti abbozzi per stampe che il Ghezzi faceva e da cui trassero incisioni Benedetto Farjat, Girolamo Rossi, Filippo Vasconi, Girolamo Frezza ed Arnoldo van Westerhout.

E' interessante vedere in questo abbozzo come egli preparava i disegni per gli incisori, accontentandosi di tracciare tutta la figura con alcuni limpidi tratti di penna ed accennando i partiti d'ombra con poche pennellate all'acquarello. Nelle incisioni proprie il Ghezzi si mostra imitatore dei Fran-

cesi, come nel suo *Alfabeto sacro* ed in alcuni ritratti. Quanto amore egli ponesse nella ricerca della tecnica dell'incisione ci è dimostrato dai suoi finissimi *Trofei* e da alcune stampe, in cui egli ha cercato di imitare la maniera di Alberto Dürer, come quando copiò il Gallo del celebre *Stemma col gallo*, che è fra le più belle stampe del grande incisore di Norimberga. Nessuna delle caricature contenute nel volume ha l'importanza delle quattro grandi che il Gabinetto delle stampe già possedeva e fra le quali è notevole quella che l'artista disegnò di sè stesso in atto di fiutare tabacco.

Vari ritratti mancano di indicazione e non possono quindi identificarsi, tranne quello (fol. 103) di un vecchio ritto vicino a vari utensili da muratore, che è l'ingegnere Cesare Barigioni della fabbrica di San Pietro, che in un'altra caricatura il Ghezzi chiama suo maestro.

Pier Leone Ghezzi – Disegno per gli affreschi di villa Falconieri – *Roma*, GABINETTO DELLE STAMPE.

Il vecchio signore a foglio 101 corrisponde per i tratti del volto all'*Uditore di Rota* anonimo, che si trova alla Tavola IVa della *Raccolta di XXIV caricature* del cav. P. L. Ghezzi, incise da Matteo Oesterreich nel 1750 a Dresda (1).

Di Matteo Oesterreich, riproduttore dei suoi disegni, il Ghezzi ha fatto una caricatura che trovasi nel volume al n. 7491. Egli nella scritta dice semplicemente *Matteo Polacco che à intagliato le mie caricature che avevo disegnate a Penna p. il Signor Card. Gio. Francesco Albani*. Una caricatura del pittore amburghese, incisa da lui stesso su disegno del Ghezzi, si trova nel frontispizio della *Raccolta* ora citata, ed un'altra in compagnia del Ghezzi nella prima tavola dell'altra *Raccolta* di disegni ghezziani, incisi pure dall'Oesterreich e pubblicati a Potsdam nel 1766 (2).

Alla caricatura nel nostro volume il Ghezzi poi aggiunse una scritta più tarda colla notizia che l'incisore venne ad un'Accademia musicale in casa sua il 10 maggio 1755. E' una piccola notizia, interessante per la vita di quel tempo, in cui si cominciava a Roma a formare la società borghese in contrap-

(1) Raccolta di XXIV caricature dissegnate colla penna dell Celebre cavalliere Pier: Leon: Ghezzi Conservati nell Gabinetto di Sua Maestà il Re di Polonia.... Matth. Oesterreich sculpsit Dresdae nell'anno 1750. Dresda. Corrado Walther.

(2) Raccolta de vari disegni dell Cavalliero Pietro Leone Ghezzi Romano.... incisi in rame da Matteo Oesterreich, Potsdam, 1766.

posto al clero ed all'aristocrazia, di cui il Ghezzi nelle sue note mostra spesso, come vedremo, d'essere assai tiepido estimatore. Il pittore era solito di tenere Accademia di musica in casa sua ogni mercoledì sera e vi intervenivano compositori, suonatori e cantanti fra i più valenti che si trovassero in Roma (1).

L'importanza dei disegni umoristici dell'artista marchigiano sta appunto nel fatto che le loro serie costituiscono una vera e propria cronaca figurata della vita romana nella prima metà del secolo decimottavo. Si può dire che nessun personaggio di qualche levatura, venuto anche per pochi giorni a Roma, sia sfuggito al curioso artista. Una pubblicazione sul Ghezzi, che sapesse trarre partito da tutto il ricco materiale che egli ha lasciato, potrebbe darci un quadro interessante e vivo del Settecento romano.

Se le caricature si possono dire un po' grossolane e poco rivelatrici del carattere delle persone rappresentate, le indicazioni che di suo pugno l'artista vi aggiungeva, contengono quasi sempre notizie curiose ed anche preziose sull'attività dei vari individui.

Abbiamo visto il ricordo dei suoi concerti sotto la caricatura dell'Oesterreich; ora al n. 7375, presso un rapido schizzo a matita di un giovane anonimo, troviamo un'altra notizia interessante sui musicisti a Roma nei primi anni del Settecento.

Nella scritta, che avrebbe dovuto illustrare un gruppo di ritratti o di caricature, non eseguite, il Ghezzi ci racconta di alcuni suonatori che la mattina del 27 maggio 1706 erano venuti a giuocare a tresette in casa sua ed erano il *Sign. Simonelli Organista, il Sign. Domenico Colisba Sonator di Violino, il Sign. Lazzani, Sonator di Violoncello ed il sign. Batistino chiamato volgarmente Mosiù Artì pure sonator di Violino.*

Fra i musicisti egli nomina (N. 7529) il maestro *Gennaro Manna Compositor di Musica napolitano il quale à fatto l'opera à Venezia in questo Anno* 1751..... L'opera è la *Didone abbandonata,* per cui il Manna riscosse quegli applausi che non avevano salutato il suo *Eumene* dell'anno prima.

Del duca *Ruffo della Scaletta,* (N. 7502) notissimo dilettante di musica e di pittura, dice che suonò nell'Accademia data in casa sua il 22 novembre 1750 ed aggiunge che « *suona il Violino dà gran professore, è poeta e dipinge di pastello ed à un gran spirito, ma è stimato matto perchè non è ignorante come sono i caualieri romani* ».

Fra le caricature di musicisti si trovano poi quelle dell'organista Alarij, di Antonio Vandini, suonatore di violoncello nella Cappella del *Santo* a Padova ed alcune anonime, fra cui quella del bravo tenore che aveva cantato al Teatro Alibert nel 1752.

Di particolare interesse sono le caricature che si riferiscono alle villeggiature del Ghezzi a Frascati, in cui nota gli ospiti dei Falconieri alla villa, chiamata allora della Rufina, e quelli del cardinale Passionei all'Eremo dei Camaldoli. Il cardinale Domenico Passionei, bibliotecario di Santa Romana Chiesa, da parecchi anni aveva stabilito il suo domicilio estivo ai Camaldoli di Frascati, ed anzi si era costruito, nella cerchia della clausura, una sua villetta, piena di cose d'arte e di libri. Amante delle arti, delle lettere e della vita gioconda, il cardinale, senza troppo badare ai buoni monaci, convitava, in quello che il Ghezzi continua con ironia a chiamare l'*Eremo di Camandoli,* letterati, artisti e donne belle e piacevoli.

(1) R. Kanzler: *Un congresso archeologico nell'anno 1728*, Roma, Cuggiani 1900, pag. 5.

Il caricaturista ci ha tramandato nel nostro volume l'effigie di parecchi ospiti del cardinale, fra cui *Monsignor Molino Auditor di rota,* il duca di Poli, artisti, nobili inglesi ed alcuni frati dell'eremo. Dei lavori di decorazione che il Passionei faceva eseguire nella sua villetta, abbiamo notizia dalle caricature di certo *Monsù Ignazio, Tedesco Pittor di Paesi che ha operato nell'eremo di Camandoli per il cardinal Passionei e di Pietro Fandetta,* detto l'Orso, che faceva gli stucchi nel giardinetto (N. 7424).

Pier Leone Ghezzi – Caricatura del patriarca Calliver – *Roma,* GABINETTO DELLE STAMPE.

Tra gli ospiti di Villa Falconieri ritrae il marchese Giulio Ricci, conservatore di Roma, il marchese Muti e vari gentiluomini forestieri. Non dimentica i servi del cardinale, fra i quali ritrae con speciale compiacenza il nasuto cavallerizzo *Pietro Antonio* e *Monsieur Frans tedesco, suo sellaro.*

Tra gli artisti ritrattati nel volume e che mi è riuscito di riconoscere attraverso le indicazioni spesso molto laconiche e le storpie grafie dei nomi sono i seguenti: Claude Gallimard (N. 7418), incisore francese, che venne a Roma intorno al 1740 e vi fu fatto Arcade. Don Giuseppe Peroni (N. 7501), pittore parmigiano, detto l'abate Peroni. Louis, Jean François Lagrenée (N. 7489), scolaro del Van Loo, che fu pensionato dell'Accademia di Francia a Roma fra il 1750 ed il 1753. Edme Bouchardon (N. 7498), scultore francese, giunto a Roma come pensionato dell'Accademia nel 1723 e salitovi presto in tanta fama da essere chiamato a scolpire il busto di papa Clemente XI.

Pier Leone Ghezzi – Caricatura di monsignor Bottari – *Roma,* GABINETTO DELLE STAMPE.

Di speciale interesse sono le caricature ai numeri 7473 e 7474 colle scritte *monsieur Coscian Intagliatore di rame del rè di francia fatto dà mè Cau. Ghezzi* 25 *aprile* 1750, *partì in compagnia di Mon. Vandier.*

Monsieur Sufflò Architetto Francese al servizio del rè di Francia fatto dà mè cav. Ghezzi alli 25 *aprile* 1750. *partì per parigi due mesi prima di Mon.r Vandier.* Queste due caricature sono fra le migliori di tutto il volume e specialmente quella del Soufflot è squisita e ci dà un'immagine viva del celebre *bourru bienfaisant.* Jacques Germain Soufflot, che chiamava il nostro paese *le paradis des artistes,* era venuto a Roma, dove il signor di St. Aignan, ambasciatore di Francia l'aveva fatto ammettere fra i pensionati dell'Accademia. Nel 1749 egli viaggiò l'Italia con quella spedizione artistica ed archeologica, diretta dal marchese di Marigny e di cui

facevano parte l'abate Leblanc e Charles Nicolas Cochin, figlio di Nicolas Cochin il giovane. La seconda caricatura ci presenta appunto il Cochin. Il Ghezzi ci conserva qui il ricordo vivo di due dei più importanti membri di quella spedizione, che ci lasciò il prezioso *Voyage d'Italie*, pubblicato a Parigi nel 1758 dal Cochin.

Il signor di Vandier, nominato nelle scritte, era allora direttore delle *Fabbriche del re di Francia in Roma* e la sua caricatura è al numero 7471.

In generale il Ghezzi mostra molta predilezione per gli stranieri, di cui il volume è pieno ed ama anche spesso di contrapporli con ironia agli Italiani, ai quali non risparmia frizzi d'ogni genere. Al n. 7409 ci dà una caricatura di *Mons.r Maccair Francese, scolaro di Mon.r Marescial il quale è ingegnere dei Mari* ed aggiunge che il signor Maccair *è uenuto in roma per accomodare il Porto d'Anzio, cioè per purgarlo, ma io credo che non sè nè farà niente à causa che i preti non vogliono spendere.*

Pier Leone Ghezzi – Caricatura del canonico Nappini
Roma, GABINETTO DELLE STAMPE.

Saporite sono poi due caricature (Numeri 7485, 7486) di un famoso medico tedesco, di cui però non scrive il nome, perseguitato dai medici romani: *Il Medico Tedesco brauissimo medico e per il suo sapere fù carcerato dal Collegio de medici somari di roma* 14 *settembre* 1751.

Potrei continuare così a lungo a spigolare nel curioso volume, ma lo spazio non lo consente. Dirò solamente ancora che fra le caricature sono pure interessantissime due di monsignor Gaetano Bottari (N.i 7403, 7425) e del suo aiuto abate Fugini, dell'abate Bondi senese *che ha girato il mondo*, di *Alessio Mattioli da Cammerino uomo insigne per i metalli e musaici et à trovato il Porporino* (N. 7488). Curiosi per completare il quadro che il Ghezzi con i suoi rapidi schizzi ci dà della Roma del Settecento, sono molti tipi originali della aristocrazia, della borghesia e del popolo: barbieri, novellisti, improvvisatori, cuochi famosi, un conte milanese celebre per le sue eleganze ed un bolognese famoso per i suoi cappelloni. Completano il quadro servi, mercanti di stampe, farmacisti e da ultimo il tipo originale di certo signor *Pavolo Napoletano*, di cui si conserva un'altro ritratto pure del Ghezzi, nel Gabinetto delle stampe di Dresda; inciso tra le XXIV pubblicate nel 1751 da Matteo Oesterreich. Voglio qui riportare da ultimo la scritta che il Ghezzi ha posto sotto il ritratto, non caricatura, (N. 7446), di questo signor *Pavolo* perchè essa dipinge vivamente il Ghezzi stesso e la Roma del suo tempo. *Signor Pauolo Napolitano, dal uolgo lo chiamano Sigr. Pauolo bono, il quale è veramente uom da bene assai, la notte marcia con un Lanternino et un canestro che porta dà mangiare alli poveretti, ueste miseramente et abbita nel palazzo del Prior Antinori al terreno.* 25 *Agosto* 1751.

FEDERICO HERMANIN.

NUOVI ACQUISTI DI DIPINTI VENETI NELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI.

Nell'anno decorso la scuola pittorica, che nella Galleria degli Uffizi ebbe maggiore incremento, fu la Veneta, la cui raccolta si accrebbe di alcuni importantissimi dipinti di periodi affatto o non sufficientemente rappresentati.

Bartolomeo Vivarini - S. Ludovico da Tolosa.
Firenze, R. GALLERIA DEGLI UFFIZI.

Prima per epoca e per importanza artistica è la Madonna di Jacopo Bellini, stupenda creazione dell'età matura di questo raro artista assai più apprezzato per i fantasiosi ed espressivi disegni del Louvre e del British Museum, che per i pochi dipinti di piccola mole e d'imperfetta conservazione giunti fino a noi.

La Madonna è rappresentata in mezza figura, volta di fronte, vestita di cremisi, con manto violaceo lumeggiato d'oro; un panno bianco, orlato di rosso, sul quale l'oro del ricamo è quasi sparito, le scende sulle spalle dal capo, cinto d'una corona d'oro tempestata di gemme. Con ambe le mani in atto di carezzevole protezione ella sostiene il Divin figlio che abbandona la bionda e ricciuta testina all'indietro, a guardar la Madre, che lo contempla con dolcezza grave. Egli è vestito di verde bronzo con manto azzurro lumeggiato d'oro a piccoli puntolini, come usò in conseguenza fare anche il Mantegna, coll'arte del quale questa Madonna, più che ogni altra pittura di Jacopo, ha molto di comune. Il fondo è azzurro. La tavola è alta cm. 0.74 e larga cm. 0.51. Fu ceduta nell'aprile del 1906 dal prof. Emilio Costantini per L. 12,000.

Dopo quanto ne fu scritto nei più autorevoli periodici l'anno passato, non occorre ch'io mi dilunghi nuovamente per avvalorarne l'attribuzione ormai indiscussa e per decantarne i singolari pregi di stile e di conservazione.

Soltanto mi sia lecito ricordare la perfetta rassomiglianza di questa Madonna con altra di figura intera in piedi, che si conserva nel libro di disegni del Louvre; dalla vita in su, tolte lievi varianti nella disposizione delle mani, è quasi identica.

Ora, questa tavola di Jacopo Bellini segna nella nostra Galleria il punto di

partenza della scuola veneta, nello sciogliersi dagli ultimi legami coll'arte dell'Italia centrale trasmessa dal maestro, Gentile da Fabriano.

Da questa splendida aurora si procede degnamente oramai fino agli artisti del tramonto dell'arte veneziana.

Francesco Guardi - Paesaggio — *Firenze*, R. GALLERIA DEGLI UFFIZI.

Mancava però qualche rappresentante d'un altro ramo vivificatore della primitiva arte veneziana, il puro ramo indigeno della scuola di Murano, che proviene da fonte bizantina e che, pure accogliendo tradizioni padovane e nordiche,

Francesco Guardi - Paesaggio — *Firenze*, R. GALLERIA DEGLI UFFIZI.

trasmette fino all'epoca di Giorgione alcuni caratteri tradizionali di forme e di colori.

Questa lacuna è stata sufficientemente colmata coll'acquisto d'una tavola di Bartolommeo Vivarini, dalla raccolta Santini passata in quella di S. E. Donna Laura Minghetti. Rappresenta S. Ludovico di Tolosa in mezza figura, volto di tre quarti verso sinistra, vestito d'una tonaca bianca e d'un piviale grigio, orlato

d'un ricamo d'oro con gigli, mitra gemmata in capo, pastorale d'argento e libro riccamente rilegato in mano. Fondo d'oro. Questa tavola, alta m. 0.68 e larga m. 0.36, faceva evidentemente parte d'un'ancona a varii scompartimenti. Fu acquistata nell'aprile 1906 per L. 5,000.

Dall'intonazione fredda del colorito e dalle forme rigide e angolose rivelanti un'influenza padovana si può arguire che questa pittura appartiene a un periodo piuttosto giovanile di Bartolommeo Vivarini, forse intorno al 1465, data di una delle tavole della Pinacoteca di Napoli. E' interessante studiarne le affinità con l'arte di Carlo Crivelli.

Una delle diramazioni più brillanti e più caratteristiche dell'arte veneziana è la scuola bergamasca, scarsamente rappresentata agli Uffizi. Fu quindi utile

Bernardo Bellotto - Paesaggio — *Firenze*, R. Galleria degli Uffizi.

provvedimento l'acquisto d'una tela, che critici autorevolissimi ritengono come opera di Giovanni Busi detto Cariani nel suo periodo palmesco. A sinistra, presso delle verdi fronde, siede Maria, vestita d'un caratteristico rosa arancione e d'un manto azzurro verdognolo, alquanto scurito; essa si volge a guardare il Divin Figlio, che sostiene in grembo, e gli porge una mela offertagli da S. Giuseppe che, vestito di violaceo, siede per terra dal destro lato. Nel fondo vedesi un paese grigiastro con casolari alberati presso un torrente e varie figurine assai vivacemente illuminate.

Sembra la ripetizione frammentaria d'una composizione più larga, controbilanciata a sinistra da un'altra figura di santo, nella maniera del Palma e dei suoi imitatori. Del gruppo della Madonna vedesi una tarda copia nella Pinacoteca di Siena. Questa tela, assai ben conservata, alta m. 0.78 e larga m. 0.67, fu venduta dalla Società artistica di Firenze.

Anche la brillante schiera settecentesca veneziana, rappresentata soltanto da alcune tele del Tiepolo e di Antonio Canal, fu nell'anno decorso aumentata coll'acquisto di opere di Sebastiano Ricci, del Guardi e del Bellotto.

Del Ricci fu ceduta nel mese di decembre dal prof. Emilio Costantini una tela rappresentante la *Lavanda dei piedi.* Una gran tenda gialla, sollevata a destra, lascia vedere una sala a volta, illuminata da una lampada sospesa, dove veggonsi gli Apostoli disposti intorno ad una tavola sulla quale sono posate brocche, ceste e asciugatoi; più innanzi Gesù Cristo inginocchiato lava i piedi ad un Apostolo seduto, e ai due lati, nella penombra, quasi inquadrando la composizione, altri Apostoli a piedi nudi attendono con compunzione il loro turno. Questa tela, d'una luminosità dorata, è alta m. 0.72 e larga m. 0.45 $^1/_2$. Fu pagata L. 1,000.

Di Francesco Guardi furono acquistati presso il prof. Luigi Grassi due paesaggi. Uno di essi rappresenta la laguna veneta con a sinistra una banchina e un

Bernardo Bellotto — Paesaggio — *Firenze,* R. GALLERIA DEGLI UFFIZI.

arco barocco mezzo rovinato, oltre il quale una passerella di legno conduce a una imbarcazione; più lungi vedesi un altro arco e sulla riva varie figure assai vivaci.

L'altro rappresenta un canale nella campagna, attraversato da due ponti; uno di questi conduce verso destra alla chiesetta d'un convento, in cui s'entra anche per un arco gotico attraverso il quale s'intravede il cortile. Varie persone veggonsi sul ponte e sulla riva, e in lontananza da un'elevata antenna pende uno stendardo rosa.

Ambedue questi paesaggi sono circonfusi d'una luce pallida, celestina, d'una trasparenza finissima, che produce un'intonazione mattutina assai originale e non comune nell'opera del Guardi.

Essi sono alti m. 0.30 e larghi m. 0.53 e furono pagati L. 10,000.

Due pure sono i quadri di Bernardo Bellotto recentemente acquistati dal Direttore Generale delle Belle Arti per Firenze e rappresentano due paesaggi di fantasia, a luce di crepuscolo.

SEBASTIANO RICCI. - La lavanda dei piedi.

Firenze. - R. GALLERIA DEGLI UFFIZI.

GIOVANNI BUSI DETTO CARIANI? - Sacra famiglia.

Firenze. - R. GALLERIA DEGLI UFFIZI

Uno di essi raffigura una veduta immaginaria di un piccolo seno di mare, con a destra una edicola marmorea a colonne scanalate, contenente una tomba; e dietro ad essa, oltre un muro romano in rovina, veggonsi apparire le punte di campanili gotici. Un ponticello rustico attraversa l'insenatura e conduce a un gruppo d'alberi, tra i quali biancheggiano il tetto d'una capanna e la vela d'un battello. Nel fondo vedesi il mare plumbeo, dal quale si alza la luna piena, velata dai vapori rosati dell'opposto tramonto, che imporpora le nubi e getta i suoi ultimi sprazzi sugli edifizii e sulle figure che popolano la scena.

L'altro paesaggio è pure misto di verità e d'immaginazione, poichè raffigura la laguna con alcune isole sparse di casolari, di campanili e di rovine romane. Nel mezzo vedesi lungo la banchina d'un piccolo porto una casa di carpentiere con scaletta esterna e poggiuolo e varii panni ad asciugare; sotto un portico alcuni uomini stanno riparando una barca. Addossata a questa casa è una chiesa con un campanile; nell'acqua vedesi una imbarcazione e sulla riva stanno pescatori e passeggieri. Anche qui gli edifizii e le persone sono illuminate da una luce bassa biancastra; mentre il cielo nuvoloso si ammanta di luce vermiglia e l'acqua appare livida con pallidi riflessi crepuscolari.

Queste due belle tele sono alte cm. 0.46 e larghe cm. 0.60 e furono acquistate presso il signor Vincenzo Ferrari per L. 800.

Oltre questi importantissimi acquisti possiamo dire di aver quasi risuscitata anche una tela di Giulio Carpioni, rappresentante Nettuno che perseguita Coronide, pittura che, sebbene sempre esposta, era resa quasi irriconoscibile da una densa vernice giallastra, che ne celava ogni pregio coloristico. Ultimamente questa vernice è stata rimossa per cura del prof. Fabrizio Lucarini e il dipinto ha ripresa tutta la sua vivacità e trasparenza; ora, quindi, rappresenta degnamente l'arte veneziana del secolo XVII, che, fondendo tradizioni tizianesche con influenze bolognesi, si ricollega insensibilmente al Tiepolo.

Carlo Gamba.

L'ANNUNZIATA D'ANTONELLO DA MESSINA LASCIATA AL MUSEO NAZIONALE DI PALERMO.

La tavola con la mezza figura dell'Annunziata, già posseduta dall'erudito Monsignor Vincenzo Di Giovanni, è finalmente pervenuta al Museo palermitano, poichè la sorella dell'illustre estinto, la signora Francesca Tamburello da Salaparuta e il marito di lei, facendo omaggio alle intenzioni espresse dal Di Giovanni, hanno donato al Museo il dipinto, già divenuto argomento di ricerche e di polemiche, dati i suoi rapporti con l'Annunziata dell'Accademia di Venezia e l'interesse vivissimo che desta lo studio d'ogni questione relativa ad Antonello da Messina, e, in genere, a tutto quanto si riferisca alla storia della pittura nel secolo decimoquinto. Registrando in questo *Bollettino* il pregevole acquisto, mi fo un debito di aggiungere alcuni cenni descrittivi, senza pretendere di dar giudizi su alcuni punti, pei quali mancherebbero a Palermo gli elementi necessari. Misura la tavola abbastanza tarlata, 34 centimetri e mezzo per 45 e mezzo, ed ha appena lo spessore di 8 millimetri, ond'è a credere che anticamente fosse applicata ad una più grande e più forte intelajatura.

In quanto alla sua provenienza sappiamo soltanto che essa trovavasi nella casa del barone Colluzio, quando fu notata da Monsignor Di Marzo, che ne rivelò l'importanza al Di Giovanni. Riuscito a costui di ottenerla dai possessori, la affidò tosto, perchè la ripulisse, al restauratore Luigi Pizzillo.

E qui comincian le dolenti note. Il Pizzillo ebbe fama di valoroso restauratore, e, pur troppo, non v'ha quadro di valore nelle chiese e nelle gallerie di Palermo e di gran parte di Sicilia che non porti i segni dell'opera di lui, la quale, conformemente al concetto del restaurare, avuto in quei tempi, tendeva a ravvivare l'antico con ripulire e con tocchi aggiunti, e a supplire le parti mancanti, fondendo poi vecchio e nuovo con brode e vernici.

In questa Annunziata bisogna pur dire che il Pizzillo procedesse con molta parsimonia, ma pur vi restano in parecchie parti i segni più o meno visibili della mano di lui, e di questo fatto bisogna tenere il debito conto nel giudicare il quadro così come adesso trovasi (1).

Della nostra tavola hanno fatto ricordo il Di-Marzo, (2) il Brunelli (3), e, recentemente, il Fazio Allmary (4).

Principale argomento di ricerca è certamente il determinare i rapporti del quadro parlemitano con quello notissimo dell'Accademia di Venezia pubblicato dal Frizzoni (5) e segnato col nome di Antonello da Messina, scritto a caratteri maiuscoli (ANTONELLUS MESSANIUS PINSIT) e in modo tale da tradire la falsità della sua origine, se con quel nome deve intendersi Antonello Seniore.

E' facile rilevare come l'esemplare di Venezia, fatta astrazione dalla grande epigrafe, sia in tutto identico a quello palermitano, non tenendo conto di piccole diversità, da addebitare, forse, al restauratore. Così nel quadro di Palermo il nimbo

(1) Ad evitare possibili equivoci in avvenire, è bene si sappia che il signor Thomas di Palermo volle eseguita dal Pizzillo una copia della tavola posseduta dal Di Giovanni.

(2) Di Marzo, *Pittura del Rinascimento in Palermo*. p. 102, nota.

(3) Brunelli, *Antonello Saliba*, ne *L'Arte*, 1901, p. 279, nota.

(4) Ne *L'Ora*, 21 dicembre 1906.

(5) *L'Arte*, 1900, p. 67.

(6) Luogo cit. p. 79.

[illegible]

LASCIATA AL MUSEO NAZIONALE DI PALERMO.

[illegible]
signor Vincenzo Di Giovanni. è finalmente pervenuta al Museo palermitano, poichè la sorella dell'illustre estinto, la signora Francesca Tamburello da Salaparuta e il marito di lei, facendo omaggio alle intenzioni espresse dal Di Giovanni, hanno donato al Museo il dipinto, già divenuto argomento di ricerche e di polemiche, dati i suoi rapporti con l'Annunziata dell'Accademia di Venezia e l'interesse vivissimo che desta lo studio d'ogni questione relativa ad Antonello da Messina, e, in genere, a tutto quanto si riferisca alla storia della pittura nel secolo decimoquinto. Registrando in questo *Bollettino* il pregevole acquisto, mi fo un debito di aggiungere alcuni cenni descrittivi, senza pretendere di dar giudizi su alcuni punti, pei quali mancherebbero a Palermo gli elementi necessari. Misura, la tavola abbastanza tarlata, 34 centimetri e mezzo per 45 e mezzo, ed ha appena lo spessore di 8 millimetri, ond'è a credere che anticamente fosse applicata ad una più grande e più forte intelajatura.

In quanto alla sua provenienza sappiamo soltanto che essa trovavasi nella casa del barone Colluzio, quando fu notata da Monsignor Di Marzo, che ne rivelò l'importanza al Di Giovanni. Riuscito a costui di ottenerla dai possessori, la affidò tosto, perchè la ripulisse, al restauratore Luigi Pizzillo.

E qui comincian le dolenti note. Il Pizzillo ebbe fama di valoroso restauratore, e, pur troppo, non v'ha quadro di valore nelle chiese e nelle gallerie di Palermo e di gran parte di Sicilia che non porti i segni dell'opera di lui, la quale, conformemente al concetto del restaurare, avuto in quei tempi, tendeva a ravvivare l'antico con ripulire e con tocchi aggiunti, e a supplire le parti mancanti, fondendo poi vecchio e nuovo con brode e vernici.

[illegible]
simonia, ma pur vi restano in parecchie parti i segni più o meno visibili della mano di lui, e di questo fatto bisogna tenere il debito conto nel giudicare il quadro così come adesso trovasi (1).

Della nostra tavola hanno fatto ricordo il Di-Marzo, (2) il Brunelli (3), e, recentemente, il Fazio Allmary (4).

Principale argomento di ricerca è certamente il determinare i rapporti del quadro parlemitano con quello notissimo dell'Accademia di Venezia pubblicato dal Frizzoni (5) e segnato col nome di Antonello da Messina, scritto a caratteri maiuscoli (ANTONELLUS MESSANIUS PINSIT) e in modo tale da tradire la falsità della
[illegible]

E' facile rilevare come l'esemplare di Venezia, fatta [illegible]
gràfe, sia in tutto identico a quello palermitano, non tenendo conto di piccole di-
[illegible]

(1) [illegible]

(2) Di Marzo; *Pittura del Rinascimento in Palermo*, p. 102, nota.

(3) [illegible]

(4) [illegible]

(5) *L'Arte*, 1906, p. 67.

(6) Luogo cit. p. 79.

ANTONELLO DA MESSINA? - La Vergine Annunziata

Palermo, MUSEO NAZIONALE

della Vergine, che nell'esemplare di Venezia è circolare, è invece ellittico e decorato di raggi; alcuni fili di capelli accompagnano il volto della Madonna a dritta e a sinistra; diverse sono le lettere nella pagina del libro e diverso lo scritto, minutissimo, nel taglio di questo.

Data questa identità, a quale dei due dipinti è da attribuire il merito di originale? Secondo il Di Marzo a quello di Venezia, secondo il Brunelli all'altro di Palermo, (e a questo giudizio si associa ora il giovane signor Fazio Allmayr), secondo me, a tutti e due, parendomi che abbiano i caratteri di repliche contemporanee.

E' evidente che le sorti (per dir così) del quadro palermitano vadano strettamente legate con quello di Venezia, in quanto riguarda la paternità sua.

Se quest'ultimo non è di Antonello, ma è di tale che voleva servirsi del nome di quel grande per rialzare il valore dell'opera sua, è chiaro che non può appartenere ad Antonello neanche il quadro Di Giovanni, malgrado che il Brunelli sia propenso ad attribuirlo al sommo Messinese. Ma potrebbe essere di altri che onestamente poteva firmarsi Antonello Messinese, e tale sarebbe Antonello de Saliba, che in parecchi suoi quadri pose la propria firma a lettere maiuscole, come può rilevarsi dallo studio che su quel pittore, parente del grande Antonello, pubblicò il Brunelli.

E questa mia opinione rispecchia pur quella del signor Fazio Allmayr, il quale però crede di aver dimostrato l'esistenza del nome dell'autore in un rigo di scritto minutissimo, segnato nel taglio del libro, in questa guisa «*aliva pinsit me*» notando al principio gli avanzi di una *S*. Per parte mia devo dichiarare che leggo chiaramente il *pinxit*, non vedo l'improbabile *me* e nella fine di *aliva* vedo soltanto.. *eta*, anzi devo aggiungere che la penultima lettera *e*, di forma maiuscola, è la più chiara di tutte. Pertanto non regge la dimostrazione proposta dal Fazio Allmayr per provare che autore del dipinto sia stato *Antonello de Saliba* o *de Saliva*.

Resta bensì il fatto dell'accenno a una firma, fatto importante e sul quale son da fare ulteriori esami. Perchè dalla fotografia dell'esemplare veneziano vedo che anche in quello, pure nel taglio del libro, è un rigo di scritto pure minutissimo, ma di forme più corsive. Tale diversità di forma e di dicitura toglie molto valore a queste segnature le quali, ridotte a dimensioni così microscopiche, parmi che difficilmente possano meritar fede come vere e proprie firme. Comunque, occorre che a Venezia si proseguano le indagini intorno a questo scritto, e forse anche intorno all'origine stessa del tipo dei due dipinti in cui, secondo il Frizzoni si trova un carattere *schiettamente veneto*, poichè a Venezia operarono sul cadere del secolo XV valorosi ed operosi pittori messinesi.

A ben valutare intanto i rapporti fra i due quadri, sarebbero desiderabili due cose, ambedue abbastanza difficili: che il quadro palermitano fosse in alcune parti ripulito e che fosse messo per poco allato del suo compagno di Venezia.

Antonino Salinas.

NOTIZIE

Musei e Gallerie.

VENETO.

VENEZIA - Dono di dipinti alle RR. Gallerie. — Il comm. Casimiro Sipriot, che già due anni or sono donava alla Pinacoteca di Brera e alla Galleria di Torino un ragguardevole numero di dipinti, ha voluto dimostrare ancora una volta la sua amicizia per l'Italia offrendo alla Galleria di Venezia una pittura rappresentante la Natività di Gesù, da lui attribuita a Gentile da Fabriano. Per quanto l'attribuzione dell'opera allo squisito pittore marchegiano non sia sostenibile, pur tuttavia si tratta sempre di un pregevole quadro, derivato dagli esempi del maestro fabrianese, e il Ministero ben volentieri autorizzava l'accettazione della liberale offerta.

Le stesse Gallerie di Venezia, per generosa donazione fatta dal comm. Antonio Dal Zotto, si arricchivano recentemente di un altro importante dipinto, opera di Zuan Francesco dal Zotto da Tolmezzo, molto pregevole per intrinseco valore artistico e come saggio importante delle derivazioni dell'arte mantegnesca.

LOMBARDIA.

MILANO - Quadri dell'Arcivescovado depositati a Brera. — La Galleria lasciata nel 1650 dal cardinale Monti all'Arcivescovado di Milano aveva già fornito in due riprese alla Pinacoteca di Brera, nel 1811 e nel 1896, alcuni dei suoi maggiori capolavori, mediante la cessione, da parte della Pinacoteca, di altri dipinti di minor valore.

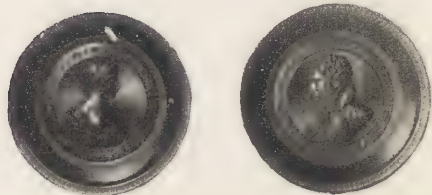
Recentemente, in seguito a vive istanze fatte dalla Direzione di Brera, l'Arcivescovo di Milano consentiva a cedere in deposito i cinque quadri qui sotto indicati, di notevole interesse per le collezioni dello Stato:

1) Gaudenzio Ferrari - *Adorazione del Bambino* (tavola).
2) Bernardino Licinio - *Madonna col Bambino e S. Giovanni Battista* (tavola).
3) Imitatore del Tintoretto - *Allegoria* (tela).
4) Scuola di Giulio Romano - *Battaglia* (tela).
5) Copia da Paris Bordon - *Sacra Famiglia.*

PIEMONTE E LIGURIA.

GENOVA - Restauro di una tavola di Filippino Lippi. — Uno dei più importanti dipinti della raccolta del palazzo Bianco a Genova, la nota tavola firmata e datata che Filippino Lippi eseguì per Napoleone Lomellini, patrono della chiesa di S. Teodoro, si trova in uno stato di pericoloso dissolvimento.

Per iniziativa del Ministero della Pubblica istruzione, presi accordi con la presidenza della Fondazione Lomellini proprietaria della preziosa opera d'arte, il quadro di Filippino sarà al più presto con ogni cura restaurato.

EMILIA.

Ritratti della regina Carolina e di Gioacchino Murat.
Bologna - R. Pinacoteca.

BOLOGNA - Acquisto di due medaglioni per la R. Pinacoteca. — Valendosi della facoltà concessagli dall'art. 8 della legge 12 giugno 1902, n. 185, il Ministero della pubblica istruzione ha in questi giorni acquistati, per la somma di lire 760, due medaglioni in bronzo dorato, rappresentanti i ritratti del Re di Napoli, Gioacchino Napoleone Murat e della regina Carolina.

Il primo dei due medaglioni è un'opera d'arte veramente bella, per vigore di modellatura e finitezza di cesello, ed ha anche nel suo complesso un'impronta eminentemente signorile e grandiosa. Il ritratto della regina Carolina è assai inferiore a quello

del re, sia nella modellatura, sia nella esecuzione, ed evidentemente è opera di un artista diverso.

I due medaglioni appartennero già alla principessa Pepoli e furono presentati per l'esportazione all'Ufficio di Bologna dal conte Alessandro Ranuzzi.

TOSCANA.

Scuola di Filippo Lippi – La Vergine col Bambino.
Firenze, Galleria degli Uffizi.

FIRENZE – Acquisto di un dipinto per le RR. Gallerie. — Le RR. Gallerie di Firenze hanno recentemente acquistato un tabernacolo quattrocentesco, centinato in alto, rappresentante la Madonna col bambino Gesù e, in una lunetta compresa nella centina, Gesù Crocifisso fra i Santi Francesco e Girolamo. Il tabernacolo era stato segato in basso, così che la Madonna e il Bambino avevano perduto la metà inferiore del corpo; ma da quanto si intravedeva del resto della pittura, sotto il sudiciume che la copriva, era facile giudicare trattarsi di un'opera fiorentina della metà del quattrocento, con tutti i caratteri dell'arte derivata da fra' Filippo. Ripulito il quadro e completato il tabernacolo, apparve nitidamente e ben conservata l'esile figura della Vergine, col capo mestamente inclinato verso il bambino, che porge a lei con atto infantile un granello di melagrana.

Probabilmente si tratta dell'opera di qualche minore maestro fiorentino che stette nella bottega di Filippo Lippi e poi impiegò la sua arte graziosa e modesta nel dipingere tabernacoli per camere nuziali. E in questo fervore di studi sui più umili pittori fiorentini, che circondarono i maggiori e spesso collaborarono con loro, il grazioso dipinto serve benissimo a completare nella Galleria degli Uffizi la serie dei maestri toscani e può essere di scorta a raggruppare altre opere e a identificare un nuovo artista.

— **Autoritratti di artisti donati alle Gallerie.** — La galleria degli autoritratti degli artisti, agli Uffizi, si è in questi giorni arricchita di tre opere della più alta importanza, con i ritratti dei pittori Wilson Steer, Franz von Stuck e John S. Sargent.

— **Statue donate da Sua Maestà il Re alle RR. Gallerie.** — S. M. il Re, consentendo alla richiesta del Ministro della pubblica istruzione, ha concessa la sovrana Sua autorizzazione per il trasferimento in una pubblica galleria dei quattro schiavi di Michelangelo che si trovano nella *Grotta del Buontalenti*, in Boboli, e della grande statua del Giambologna situata nel centro della Vasca dell'Isole, pure nel giardino di Boboli.

I quattro schiavi sono più che semplici abbozzi, ma portano già impressa l'orma profonda del terribile genio del Buonarroti, che li aveva cominciati a scolpire per il sepolcro di Giulio II.

Insieme con la statua del Giambologna essi saranno trasportati alla Galleria antica e moderna, dove, accanto al David di Michelangelo, andrà a poco a poco formandosi un museo della scultura toscana del cinquecento.

Monumenti.

PIEMONTE E LIGURIA.

TORINO — Chiesa di S. Lucia. — Sono stati eseguiti, a cura dell'Ufficio regionale pei monumenti del Piemonte e della Liguria, vari lavori di restauro alla chiesa di Santa Cristina in Torino, volti specialmente a consolidare la facciata.

Nella spesa occorsa di L. 11,314.95, hanno contribuito il Ministero della Real Casa, il Rettore della chiesa, l'Economato dei benefizi vacanti e il Ministero dell'Istruzione, a carico del quale è rimasta la quota di L. 1,553.

BAGNASCO D'ASTI – Lavori nella Cappella del Cimitero. — Si è concesso un sussidio di L. 1,000 nella spesa per i lavori da eseguirsi nella cappella del Cimitero in Bagnasco d'Asti.

TOSCANA.

FIRENZE – Scoperta di un affresco nell'Istituto di belle arti. — Nella sala terrena del R. Istituto di Belle Arti, sulla parete apposta a quella in cui furono rimessi in luce i resti dell'antico Cenacolo pubblicato nel primo numero del *Bollettino d'arte*, si è scoperto un Cristo in Croce di una fattura che rivela altra mano da quella che dipinse il Cenacolo.

TAVERNELLE – Chiesa di S. Maria al Borgetto. — Nell'intendimento di incoraggiare il Comitato dei restauri alla chiesa di S. Lucia al Borgetto nel comune di Tavernelle, il Ministero d'istruzione ha conceduto un sussidio di L. 300 per la spesa necessaria al completamento dei lavori.

BENABBIO – Chiesa di S. Maria Assunta. — Si è concesso un sussidio di L. 500 pei lavori da eseguirsi nella chiesa di S. Maria Assunta in Benabbio (Lucca).

MARCHE E UMBRIA.

ASSISI – Chiesa dei Pellegrini. — Nella chiesa dei Pellegrini in Assisi, esistono, in gran parte ricoperti di bianco, alcuni pregevoli affreschi di Matteo da Gualdo e di Antonio da Foligno. L'ufficio regionale per i monumenti dell'Umbria intraprenderà fra breve i lavori di consolidamento delle fondazioni e di riordinamento degli stillicidi, resi urgenti per la conservazione di una chiesa che contiene sì importanti dipinti. Nella spesa il Ministero concorrerà con un contributo.

PROVINCIE MERIDIONALI.

AVERSA – Restauri nella chiesa di S. Lorenzo. — Urgenti lavori di restauro saranno intrapresi subito, col concorso di del Ministero, nella chiesa di San Lorenzo in Aversa, nota agli studiosi dell'arte per un magnifico portale del secolo XIII e per il coro in legno di noce, eseguito con buon magistero d'intarsio.

BACOLI (Pozzuoli) – La Piscina mirabile. — Nella borgata di Bacoli, frazione del comune di Pozzuoli, esistono gli avanzi della *Piscina Mirabile*, monumento di singolare importanza.

Sino dal 1879, il Ministero della pubblica istruzione, venuto a cognizione dei danni sofferti dagli avanzi suddetti, aveva autorizzato pratiche per l'acquisto del terreno medesimo. Senonchè le mal definite condizioni giuridiche dell'area da acquistarsi impedirono di giungere ad un sollecito componimento della vertenza.

Ora però il Ministero ha fatto accertare le condizioni di diritto del terreno in questione ed ha autorizzata la stipulazione di un regolare contratto per il suo acquisto in via bonaria, per il prezzo di lire 1000.

CONVERSANO – Monastero monumentale di S. Benedetto. — Nel Monastero di S. Benedetto in Conversano furono intrapresi a spese del signor Nicola Barbone e sotto la direzione dell'ispettore dei monumenti signor Angelo Pantaleo, alcuni scavi per la ricerca di ripostigli aurei, menzionati in un manoscritto del 1600. Gli scavi non hanno portato a luce alcun ripostiglio, ma hanno condotto alla scoperta di elementi artistici di molta importanza.

Il monastero di S. Benedetto in Conversano, pregevole anche per oggetti d'arte che vi si conservano, è stato iscritto nell'elenco degli edifici monumentali.

SICILIA.

NICOSIA – Campanile di S. Nicolò. — E' stato approvato il progetto dei lavori necessari a completare il restauro del Campanile della chiesa di S. Nicolò in Nicosia, restauro iniziato negli anni scorsi. La spesa prevista ammonta a 29,000 lire, delle quali 22,700 sono a carico del Ministero dell'Istruzione Pubblica.

ATTI UFFICIALI.

Aumenti del bilancio della Direzione Generale delle Belle Arti.

Con legge 6 gennaio 1907 si è accordata la somma di L. 15,000 per aumento delle mercedi degli operai effettivi ai monumenti e agli scavi di Roma.

La Federazione degli operai degli scavi e dei monumenti ha presentato, per la ripartizione proporzionale della somma, un progetto che attualmente è allo studio dal Comitato per gli operai.

Quando il Comitato suddetto avrà presentate le sue proposte, S. E. il Ministro della Pubblica istruzione prenderà le sue decisioni.

Proroga della legge sulla esportazione degli oggetti d'arte.

La legge 27 giugno 1903, n. 243, sulla esportazione di oggetti di antichità e d'arte è stata nuovamente prorogata fino al 31 luglio 1907.

Organico del personale dell'amministrazione provinciale delle antichità e belle arti.

Allo scopo di provvedere definitivamente al riordinamento dell'Amministrazione delle belle arti e alla sistemazione organica del personale degli Uffici di provincia, il Ministro della Pubblica Istruzione nominò una Commissione composta del senatore Giannetto Cavasola, dell'on. Giovanni Rosadi, del Direttore generale comm. Corrado Ricci, del Capo divisione comm. Vincenzo Masi. del prof. Edoardo Brizio, direttore del Museo archeologico di Bologna, e del comm. arch. Alfredo d'Andrade, direttore dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Piemonte e della Liguria.

La Commissione compilò un progetto di riordinamento degli uffici e del personale, che il Ministro prese subito in esame e, con qualche lieve modificazione suggerita da necessità amministrative e di bilancio, presentò il 3 febbraio con un disegno di legge al Parlamento.

L'applicazione del nuovo ruolo, quanto agli stipendi del personale attualmente in servizio, si applicherà completamente nell'esercizio finanziario 1907-1908. Quanto agli Uffici di nuova istituzione nei due esercizi finanziari susseguenti.

Istituzione di un ufficio di esportazione a Como.

In esecuzione di un decreto del 29 dicembre 1904, n. 724, il Ministero della pubblica istruzione ha istituito in Como un Ufficio per l'esportazione degli oggetti di arte moderna, il quale ha cominciato a funzionare dal 1° gennaio 1907.

Istituzione di un ufficio di esportazione a Viggiù.

Da lunghi anni prospera a Viggiù l'industria delle sculture sepolcrali, la quale trae vita dalla esistenza di numerose cave di marmo.

Per agevolare il commercio delle sculture suddette, il Ministero della pubblica istruzione ha istituito a Viggiù, presso la locale Scuola professionale di disegno, un Ufficio autorizzato a rilasciare il nulla osta per l'esportazione di oggetti d'arte contemporanea.

COMMISSIONI.

Studî per le riforme degli Istituti di Belle Arti.

Il disegno dei nuovi ordinamenti degli studî dell'arte presentato dalla Direzione Generale delle Belle Arti, discusso e in qualche parte modificato della Giunta Superiore di Belle Arti e dai Direttori degli Istituti di Belle Arti, è informato ai seguenti criterî.

Gli Istituti di Belle Arti avranno un corso di cinque anni di studio, ripartito in due periodi, triennale il primo e biennale il secondo.

L'ammissione all'Istituto di Belle Arti avrà luogo a 14 anni d'età con la presentazione della licenza della quinta elementare e l'approvazione in un esame di disegno geometrico e di disegno elementare d'ornato a mano libera.

Il programma di studî del primo periodo (comune) dell'Istituto comprenderà il disegno geometrico e di proiezione, la prospettiva e la teoria delle ombre, il disegno d'ornato, il disegno di figura, gli elementi di architettura, l'ornato modellato e dipinto, le nozioni sulle tecniche delle pitture e delle sculture, un corso di lettere e di storia generale.

Le promozioni al secondo periodo avranno luogo in seguito ad un speciale esperimento d'esame.

Nel secondo periodo, biennale, si studieranno il disegno e la plastica della figura dal modello vivente, il disegno dei panneggi, la decorazione ornamentale modellata e dipinta, l'architettura (stile, rilievi, progetti), l'anatomia, la storia dell'arte e le tecniche della pittura e delle sculture.

Anche in questo secondo periodo i corsi saranno comuni a tutti, salvo che gli alunni potranno eleggere lo studio e l'esercizio delle tecniche dell'arte che preferiscono.

L'ordinamento degli studi d'architettura nell'Istituto di Belle Arti, rispetto al conseguimento della laurea d'architetto, è determinato da disposizioni speciali.

In alcuni Istituti sarà aggiunto ai corsi del secondo periodo un insegnamento speciale con esercitazioni pratiche, relativo alla conservazione delle opere di pittura; al quale corso possono venire ammessi sotto determinate condizioni, anche gli estranei all'Istituto.

Gli insegnanti nell'Istituto di Belle Arti, nominati per concorso, non vi potranno essere ammessi dopo superata l'età di 45 anni, e cesseranno dal servizio a 60 anni d'età, determinandosi per essi la facoltà di conseguire la pensione iniziale dopo 20 anni di servizio e quella intiera dopo 30 anni, non omettendosi il miglioramento delle condizioni degli insegnanti.

Rispetto alla parte superiore dello studio dell'arte, l'insegnamento sarà organizzato liberamente nel seguente modo:

In quegli Istituti i quali abbiano, nel giro di un triennio, una media annuale di non meno di 25 alunni, nel corso del secondo periodo, saranno istituiti studî liberi superiori di pittura, scultura, decorazione.

Per ciascun' arte vi sarà un maestro, eletto per cinque anni e riconfermabile. La designazione dell'insegnante è fatta da una votazione, a cui parteciperanno il Consiglio dell'Istituto di Belle Arti (composto dei titolari ed artisti non ascritti all'insegnamento ufficiale) ed i giovani che, secondo le norme sotto indicate, siano stati ammessi a seguire tali corsi superiori o già li frequentino.

Sarà consentito inoltre che, sulla domanda di almeno cinque giovani ammessi al corso superiore di una determinata arte, sia eletto un libero docente nell'arte professata da questi giovani e tale corso sarà considerato laterale a quello del maestro titolare.

Ai maestri ed ai liberi docenti di questi corsi superiori il Governo darà un compenso, gli ambienti per lo studio, i modelli ed il materiale.

A seguire questi studî liberi superiori saranno ammessi solamente quei giovani che ne sieno stati giudicati degni, e tale giudizio è fatto da una Commissione, composta di una rappresentanza della Giunta Superiore di Belle Arti e di una rappresentanza dell'Istituto, sulla base dei lavori eseguiti nel secondo anno del secondo periodo, del corso obbligatorio dell'Istituto.

Fino a quando non saranno istituite scuole normali per il conferimento della abilitazione all'insegnamento del disegno, tale conferimento continuerà ad avere luogo presso gli Istituti di Belle Arti; ma in un corso speciale di tre anni, completamente distinto dai corsi ordinarî dell'Istituto.

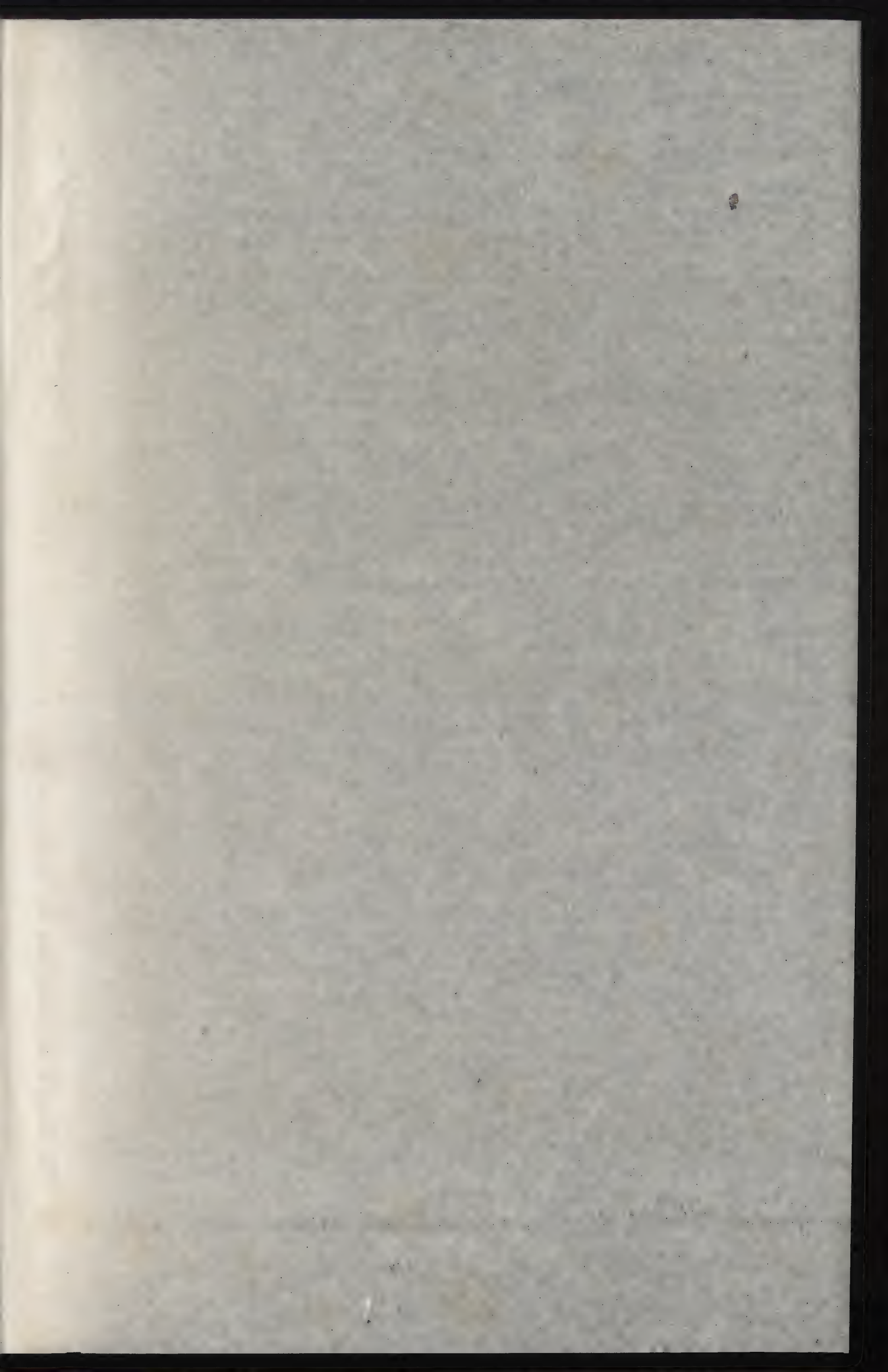
Il Governo dovrebbe assegnare dei sussidi ai giovani i quali, avendo compiuto il corso obbligatorio dell'Istituto di Belle Arti in una sede ove non esistano gli studî liberi superiori dell'arte, sieno però riconosciuti meritevoli di seguire altrove siffatti studî.

In favore dei migliori giovani che seguono gli studî liberi superiori saranno istituite quattro borse annuali di lire 3000 ciascuna, per viaggi di perfezionamento. Queste borse verranno conferite dalla Giunta Superiore di Belle Arti, in seguito all'esame dei saggi d'arte eseguiti dai predetti giovani nel biennio degli studi superiori.

Infine il Governo dovrebbe bandire concorsi pubblici, aperti a tutti gli artisti italiani che non abbiano superato il 28° anno di età, per l'allogazione dei lavori di decorazione (sia pittorica, che scultoria o decorativa) in pubblici edifici.

La Giunta di Belle Arti delibererà sulla allogazione di tali lavori.

Dott. ARDVINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Pei tipi di G. Scotti e C. - Roma.

UN'ANNUNCIAZIONE DI NICOLA DA GUARDIAGRELE.

Lo studio dell'arte fiorita in Abruzzo durante il Rinascimento è rimasto ancora quasi del tutto limitato alle forme minori delle applicazioni industriali e decorative, e non ha neppure raccolti i documenti che dovrebbero servire a determinare con precisione il carattere delle varie tendenze e la personalità degli artisti i quali lavorarono nella vasta regione.

Fanno difetto pertanto i capisaldi e i termini di confronto necessari a giustificare ogni più modesta teoria, e perciò, pur nella oscurità che ne avvolge quasi sempre le origini e le vicende, acquistano una particolare importanza tutti quegli oggetti, i quali, come l'*Annunciazione* recentemente acquistata da Corrado Ricci per il Museo nazionale di Firenze, mostrano di essere i saldi fondamenti su cui un giorno si dovrà costruire l'edificio della storia dell'arte abruzzese.

Il gruppo, scolpito in pietra delle cave locali, poggia su uno zoccolo largo m. 0,25, il quale ha la fronte alta m. 0,06 ed il piano superiore con una inclinazione del 48 per cento. Tale zoccolo è diviso in due parti: quella su cui poggia l'Angelo è lunga m. 0,62, l'altra, su cui è inginocchiata la Vergine, misura m. 0,71. Questa divisione non si deve ad una frattura accidentale, perchè tutte le faccie dei due parallelepipedi che servono da basi sono ugualmente lavorate, e dimostra che nella loro disposizione originaria le due sculture dovevano essere collocate ad una certa distanza. L'Angelo è alto m. 0,80, la Vergine m. 0,76. Dinanzi all'Annunziata è un pilastrino che doveva servire da leggìo, e la cui altezza massima è di m. 0,16.

L'opera d'arte non ci è pervenuta nella sua integrità. Infatti la mano destra dell'Angelo, che doveva essere levata in segno di benedizione, è mancante e dal moncherino si vede uscire un pernio di ferro. La mano sinistra è mutilata di quasi tutte le dita: essa reggeva il giglio, del cui stelo si vede ancora un frammento. Anche l' ala destra manca dell'estremità superiore, che si ricuperò spezzata. Non appariscono traccie di restauro, se non nella punta di questa medesima ala, caduta e poi collocata di nuovo al proprio luogo.

La rappresentazione non ci offre nessuna variante dalla iconografia abituale, ma è veramente profondo il sentimento onde l'artista ha saputo animare le nobili figure. L'Angelo, avvolto nell'ampia veste piegata decorativamente come in un

abito di imperatore, ha la solennità ieratica di un messaggero divino e col suo atteggiamento esprime ad un tempo la dignità della propria natura e la rispettosa devozione per la donna che porta nel ventre la redenzione del mondo. Dinanzi a lui s'inginocchia Maria, la quale, con le mani incrociate al seno e la testa lievemente chinata, manifesta la sorpresa e la commozione per l'apparire dell'Annunziatore. Già una luce nuova circonda i suoi ricordi e apre dinanzi agli occhi desiosi, in un ignorato cielo, una lontana speranza di gioia, mentre il suo lieve turbamento di vergine appare idealizzato dall'attitudine casta della maternità.

Nicola da Guardiagrele – Particolare del paliotto della Cattedrale di Teramo.

Nell'equilibrio della semplice composizione l'opera ci si mostra completa e perfetta come l'idea che essa rappresenta, e nelle forme che l'artista ha prescelte ad esprimere il mistero di due forti giovinezze è una grande pienezza di vita. Pur tuttavia un significato che si leva alto sulla comune realtà è nelle due figure, in cui i ricordi e le rappresentazioni dell'esistenza appariscono trasfigurati dalla beatitudine.

La lavorazione alquanto trascurata della superficie della pietra e la forte inclinazione della base su cui poggiano le statue dimostrano chiaramente che il gruppo doveva essere contemplato dal basso.

Osserviamo inoltre che lo stillicidio secolare delle acque ha levigate soltanto le parti più sporgenti delle figure, quasi le altre fossero state al coperto, e che tutta la parte posteriore del rilievo non è stata neppure sbozzata. E' pertanto assai verosimile che il gruppo abbia un tempo adornato l'interno della lunetta sovrastante all'ingresso di una chiesa, come si vede nella cattedrale di Teramo, nel santuario di S. Panfilo in Cocullo e in altre chiese d'Abruzzo.

Certo è che da tempo imprecisato, e fino all'anno 1904, l'*Annunciazione* rimase in un giardino di Tocco Casauria, annesso alla chiesa dei Domenicani, già appartenente al capitolo metropolitano di Chieti. L'ingresso del giardino ha l'aspetto di una edicola di pianta quadrilatera, con due aperture ad arco circolare, una di fronte, l'altra nella faccia posteriore. Questa seconda apertura ha un coronamento curvilineo, fatto di un'ampia sagoma e poggiato sulle due paraste la-

terali; su tale coronamento erano le statue, collocate verso l'estremità della cornice e proprio sull'asse delle paraste.

Con istrumento del 20 ottobre 1858, rogato dal notaio Domenico Carracino di Ripateatina (1), il giardino suddetto fu venduto alla famiglia Filomusi, e poichè nessuna riserva venne fatta per le opere d'arte e per altri oggetti mobili esistenti, anche il gruppo dell'*Annunciazione* divenne proprietà dell'acquirente. Per ragione

Nicola da Guardiagrele - La Vergine col Bambino.
Firenze - R. Galleria degli Uffizi.

di eredità esso passò quindi nelle mani del signor Cedino Bonanni, il quale lo cedette all'antiquario Barsanti di Roma. Rivenduto da costui all'altro antiquario cav. Sangiorgi, in questi giorni, dopo lunghe trattative, venne finalmente assicurato alle collezioni dello Stato. (2).

Poichè, per ragioni stilistiche alle quali accenneremo in seguito, riteniamo che l'*Annunciazione* non sia di molti anni posteriore alla metà del secolo decimoquinto, qualche difficoltà per credere che essa abbia mai adornato la lunetta so-

(1) Si conserva nell'Archivio notarile distrettuale di Chieti.
(2) Fu pagato sedicimila lire.

vrastante alla porta della chiesa dei Domenicani di Tocco Casauria potrebbe sorgere dal fatto che il portale in pietra da taglio della chiesa stessa reca scolpita la data 1495. Ma è da osservare che l'epoca precisa della fondazione della chiesa e del convento ci è ignota e che l'esistenza di un oratorio con monastero, anteriore alla chiesa attuale, ci è dimostrata indubbiamente da notevoli avanzi architettonici e dalla data 1408, che, in caratteri gotici, ci apparisce scolpita su una lastra di pietra infissa in un muro interno, fronteggiante la gradinata di comunicazione dal giardino alla chiesa. Possiamo dunque ritenere che il rilievo del Museo di Firenze dall'antico oratorio sia direttamente passato nel giardino, in altro luogo da quello occupato ultimamente, o che esso sia stato rimesso in opera allorchè venne costruita la nuova chiesa. Su quest'ultima ipotesi però non vogliamo insistere, perchè non abbiamo sott'occhio le misure esatte della lunetta.

SCUOLA GUARDIESE – Monaco.
Guardiagrele – Municipio.

Sono evidenti nell'*Annunciazione* di Tocco i caratteri della calcotecnica, e specialmente l'esecuzione delle ali dell'angelo fa pensare all'opera dell'orafo più che a quella dello scultore. I procedimenti dell'oreficeria appariscono anche nel modo di indicare la bocca e gli occhi contornati, quasi fossero incisi nel metallo; si rivelano nella finitezza di alcune parti del lavoro, nell'eleganza delle movenze "e in una certa preziosità dell'insieme delle figure, onde si direbbe che la materia prenda altra natura per queste singolari particolarità tecniche dell'artefice. „

Tali caratteristiche non possono ritenersi accidentali e la loro importanza viene notevolmente accresciuta dalle affinità che è facile riscontrare fra le pieghe delle vesti dei due personaggi dell'*Annunciazione* e quelle degli abiti di molte figure eseguite da Nicola Gallucci da Guardiagrele.

Se prendiamo per termine di confronto i rilievi del paliotto argenteo della cattedrale di Teramo, notiamo grandi somiglianze nei panneggiamenti, che si dispongono in larghi partiti decorativi di pieghe semplici e grandiose e si stringono tortuosamente negli orli, formando a volte strani aggruppamenti, come quello che si vede sul lato sinistro dell'Annunziata proveniente da Tocco Casauria. Osserviamo inoltre che ambedue i personaggi dell'*Annunciazione* hanno la tibia troppo corta in proporzione della loro altezza e che il medesimo difetto si ritrova in tutte le figure di Nicola da Guardiagrele. Non vogliamo chiudere la serie di que-

Nicola da Guardiagrele? — L'ANNUNZIATA.

Firenze — Museo Nazionale.

Nicola da Guardiagrele? — L'ARCANGELO GABRIELE.

Firenze — Museo Nazionale.

sti riscontri, senza accennare agli strettissimi rapporti che legano l'Angelo del rilievo marmoreo con i due Arcangeli che si levano al disopra degli ostensori di Francavilla e di Atessa. Qui anzi la forma e l'esecuzione delle penne lanceolate delle ali può dirsi addirittura identica.

L'attività artistica di Nicola da Guardiagrele non rimase limitata alla sola oreficeria, ma si esercitò per lo meno anche nel campo della pittura. Di questa forma della operosità del maestro abruzzese ci è rimasto il documento in un quadro firmato (1), acquistato per la Galleria degli Uffizi, il quale dimostra quali profonde radici l'arte derivante dagli esempi di Gentile da Fabriano avesse piantate non solo nelle Marche, ma anche nelle regioni vicine, dove i suoi insegnamenti erano pervenuti soltanto per via indiretta.

Che Nicola fosse anche scultore ci viene attestato dal Vasari, il quale, nella vita di Paolo Romano, afferma che le tombe di Pio II e di Pio III, esistenti nella chiesa di S. Andrea della Valle in Roma, furono lavorate da Pietro Paolo da To-

Scuola guardiese – Angeli musicanti.
Guardiagrele – Municipio.

di e da Nicola della Guardia (2). E' vero che lo stesso biografo aretino nella vita di Antonio Filarete attribuisce la tomba di Pio II a Pasquino di Montepulciano e a Bernardo Ciuffagni, ma queste contraddizioni non sono infrequenti nel Vasari e, ad ogni modo, nel caso presente, fanno difetto gli elementi per accertare quale delle due affermazioni maggiormente si avvicina alla verità. In fatti il confronto stilistico di due opere entrambe di dubbia autenticità non sarebbe prudente e, più tosto che generare la luce, accrescerebbe la confusione e l'incertezza. Mancano dunque di fondamento le ipotesi fatte intorno all'esistenza di un secondo Nicola da Guardiagrele (3) ed è per lo meno arrischiata l'ostinazione del voler togliere credito ad ogni costo a quanto il Vasari asserisce su Nicola nella vita di Paolo Romano.

La stessa *scripta de locatione* della sepoltura di Pio III, esistente nell'archivio della Consorteria della famiglia Piccolomini in Siena, pubblicata da Enea Piccolomini e ricordata dal Piccirilli (4), non è sufficiente a risolvere definitivamente la questione, perchè il caso di opere allogate dal committente ad un artista ed eseguite poi da altri, o, almeno, con la collaborazione di altri artefici, è così comune,

(1) Il quadro apparve per la prima volta nella recente Mostra dell'antica arte abruzzese (cfr. E. Modigliani, *Dipinti abruzzesi all'esposizione di Chieti*, in *Rassegna d'arte*, 1905, p. 186).
(2) Vasari, *Le Vite*, ed. Sansoni, IV.
(3) V. Balzano, *I due Nicola di Guardiagrele nel sec. XV*, Chieti, 1904.
(4) P. Piccirilli, *La Mostra d'arte antica abruzzese in Chieti*, in *Rivista abruzzese*, 1905, p. 540.

che mi astengo dal citarne tutti gli esempi, i quali sono certamente noti ad ogni studioso. Ma anche sull'affermazione del Vasari abbiamo voluto insistere più che altro per dimostrare che allo stato attuale delle conoscenze non riteniamo possibile controllarne l'attendibilità. Del resto il silenzio del biografo aretino non ci impedisce di credere che Nicola da Guardiagrele ebbe famigliari anche i pennelli, oggi che è apparso il documento indiscutibile della sua attività nel campo della pittura.

Vicino ai caratteri dell'arte paesana, appariscono nell'*Annunciazione* di Tocco Casauria, così come nei rilievi del Gallucci, le influenze delle scultura fiorentina. Ma questi influssi, che nel paliotto di Teramo derivano quasi esclusivamente dal Ghiberti, qui sembrano risalire più tosto a Niccolò d'Arezzo, a Nanni di Banco, al Ciuffagni e agli altri scultori, i quali, sui primi anni del secolo decimoquinto, ebbero parte nei lavori di decorazione della facciata del Duomo di Firenze.

Sappiamo bene che tale influenza della plastica fiorentina in Abruzzo non rimase limitata alle opere di Nicola da Guardiagrele, perchè si riscontra, per esempio, anche nei bassorilievi che adornavano il muro di cinta di casa Patini a Castel di Sangro (1). Ma resta ancora da determinare se l'influsso del Ghiberti sull'ignoto scultore delle formelle di Castel di Sangro si esercitò direttamente, o se piuttosto esso non giunse a lui di seconda mano.

In fatti tre dei rilievi già esistenti sul muro di casa Patini – il *Tradimento di Giuda*, la *Fuga in Egitto* e la *Presentazione al tempio* – non trovano riscontro fra le composizioni del Ghiberti pervenute sino a noi, mentre sembrano copiati di sana pianta dal paliotto di Teramo, e ciò dovrebbe farci credere che l'influenza di Lorenzo non fu diretta, ma mediata. D'altra parte le formelle rappresentanti la *Flagellazione* e l'*Adorazione dei Magi* sono assai più vicine ai bassorilievi della prima porta del Ghiberti che a quelli del paliotto di Nicola da Guardiagrele, e questo fatto ci fa domandare se anche i tre rilievi di Castel Sangro i quali non trovano riscontro nelle porte del Ghiberti, non derivino direttamente, insieme con quelli simili del paliotto di Teramo, da qualche perduta composizione del grande scultore fiorentino.

Comunque sia, è innegabile che anche le impronte dell'influenza toscana, le quali appariscono manifeste nell'*Annunciazione* del Museo nazionale di Firenze, servono a ravvicinare questo gruppo ai più noti esempi dell'arte di Nicola Gallucci.

Non conosciamo in tutto l'Abruzzo un'altra opera in pietra, la quale, per i caratteri tecnici e stilistici, possa dirsi uscita dalle mani del medesimo artista che eseguì il rilievo proveniente da Tocco, ma esistono, proprio a Guardiagrele, parecchi lavori, i quali, discostandosi da quel rilievo soltanto per le qualità dell'esecuzione, mostrano chiaramente il diffondersi e il perpetuarsi di una vera scuola, aggirantesi, con caratteri propri e bene determinati, nell'orbita di un maestro, la cui personalità artistica sembra corrispondere pienamente ai tratti essenziali predominanti nell'*Annunciazione* del Museo di Firenze.

In questa scuola i ricordi del manierismo gotico si associano alle tendenze naturalistiche già prevalenti, l'esecuzione di alcuni dettagli è spesso più curata di quella dell'insieme, predominano procedimenti tecnici che ricordano quelli dell'oreficeria, e le incertezze della forma sono quasi sempre compensate dalla passione onde è rappresentato il movimento e dalla felice espressione di un'alta nota di sentimento e di pensiero.

ARDUINO COLASANTI.

(1) A. DE NINO, *Bassorilievi medievali in Casteldisangro*, ne *L'Arte*, 1901. p. 422; M. REYMOND, *A proposito dei bassorilievi di Casteldisangro*, ne *L'Arte*, 1902. p. 112; V. BALZANO, *Nicola di Guardiagrele scultore?*, Chieti 1903; G. IEZZI, *Nicola Gallucci di Guardiagrele*, Guardiagrele, 1903.

NUOVI ACQUISTI PER IL MUSEO ARCHEOLOGICO
DI SIRACUSA.

Gli incrementi delle collezioni archeologiche ed artistiche del Museo di Siracusa dal 1° luglio 1905 al 30 giugno 1906 sono stati regolarmente registrati nell'Inventario generale che dal n. 25003 venne portato al n. 26389, inscrivendosi non il solo materiale derivante da acquisti, ma anche quello, di gran lunga più copioso,

Fig. 1. – Arte del principio del sec. V – Figura equestre – *Siracusa*, R. Museo archeologico.

ottenuto dagli scavi eseguiti durante l'annata. Il valore totale degli incrementi raggiunse così la cifra di L. 18,320. Non è il caso di riferire sul risultato degli scavi e sugli oggetti in essi rinvenuti, dovendosi essi illustrare nelle *Notizie degli scavi, e nei Monumenti antichi* dei Lincei ed altrove; qui pertanto mi limito a riferire sugli oggetti entrati per compera, toccando dei principali.

Terrecotte. – Pezzo principe fra le svariate terrecotte onde si accrebbe la già ricca serie coroplastica, è la magnifica figura equestre riprodotta a fig. 1, lunga cm. 98, alta cm. 96, con tracce di parziale colorazione. Essa venne estratta in pezzi dalla fanghiglia del fiume Hipparis, che lambe il colle dell'antica Camarina, durante i grandi lavori di rettifica, che vi eseguisce il Genio civile, a cui dobbiamo saper grado, se un pezzo veramente insigne come questo fu posto in salvo. Esso

giaceva in mezzo a cataste di pezzi squadrati, di fusti di colonne e di capitelli dorici, i migliori campioni dei quali vennero pure tradotti in Museo altrove.

Fig. 2. – Nike di Agrigento. *Siracusa*, R. Museo archeologico.

Mi basti dire per ora che, se terrecotte di così grandi dimensioni sono delle vere rarità, tanto più lo è la nostra, e per l'età ottima cui risale (primordi del secolo v), e per il suo carattere peculiare, formando essa l'acroterio centrale al sommo fastigio di un tempio, i cui avanzi vennero miseramente, in tempi di decadenza, lanciati nel letto del fiume, per formare un repulsore alla corrente che minacciava il colle. La terracotta fungeva così al duplice intento di acroterio decorativo, e di καλυπτὴς ἡγεμών in testa alla filata centrale dei grandi coppi che chiudevano il vertice del tetto. Ma su tutto dirò più diffusamente altrove.

Fig. 3. – Idoletto fittile. *Siracusa*, R. Museo archeologico.

La deliziosa Nike di Agrigento, alta cm. 21, e resa alla fig. 2, con chitone dorico ed apoptygma, riproduce un motivo nobilissimo della metà del secolo v, nuovo nella coroplastica siceliota, e che assai davvicino ricorda, quasi copiandole, le figurazioni delle lekythoi attiche di stile rosso ancora alquanto legato (1) (copiosi esempi a Gela), non meno che la ninfa Camarina delle piccole libre e delle rarissime dramme camarinesi.

Fig. 4 – Figurina di idiota. *Siracusa*, R. Museo archeologico.

Aggiungo a fig. 3 un singolarissimo idoletto fittile in forma di xoanon, proveniente da Gela, ed alto cm. 19 $^3/_4$, le cui peculiarità tecniche e stilistiche lo portano agli incunaboli della coroplastica siceliota.

La quale, per quanto non sia povera di rappresentanze comiche, grottesche e fliaciche, non offre un pezzo così efficacemente espressivo, come l'idiota calvo della figurina agrigentina n. 4, alta mm. 225, con tracce di rosso sulle gote: raro soggetto, sul quale veggasi A. Olivieri in *Archivio storico. Sicilia Orientale* a. I, pag. 264 e segg.

Vasi. – Il meglio dei vasi entrati nell'annata in museo deriva dagli scavi e però altrove verrà divulgato. Dalla inesauribile miniera di Gela si ebbe per acquisto la coppa ripro-

(1) Studniczka, *Die Liegesgwettin* tav. III fig. 20 e 21.

dotta a fig. 5, con dettaglio alla fig. 6. Essa misura cm. 26 di diam. e mm. 145 di altezza; nel cavo, dentro un tondo rosso circondato di fogliette nere e paonazze, è un guerriero ginocchioni colla spada in resta, coperto in parte da uno scudo coll'emblema di una testa equina. In uno dei prospetti vi ha una sfilata di

Fig. 5. – Vaso della seconda metà del sec. VI. - *Siracusa*, R. Museo archeologico.

cavalieri nudi ed inermi, nell'altro otto efebi nudi, correnti, seguiti da una sfinge al cui collo e petto è aggrappato un altro giovane.

Anzitutto è da rilevare la estrema rarità delle grandi coppe così nere come rosse nelle necropoli siceliote, mentre esse abbondano in quelle dell'Etruria. La nostra è un prodotto attivo della seconda metà del sec. vi, a cui trova riscontro, per quanto io sappia, nella Sicilia orientale la sola coppa del Fusco, incirca sincrona, edita da Cavallari (*Vasi orientali di Siracusa e Megara Iblea* tav. III e IV). Essa de-

Fig. 6. – La Sfinge (Dettaglio della coppa riprodotta a fig. 5).

riva dallo stesso ciclo di Eackias, se non dalla stessa mano di quelli artisti forestieri, forse calcidesi, operanti nell'Attica, ai quali sono dovute alcune coppe del Louvre (Pottier, *Vases ant. du Louvre* tav. 68, F. 64 F. 65), pure con corse di cavalieri e di fanti nudi, nello identico schema dei nostri. Ma ciò che torna non bene chiaro è la sfinge che trasporta un uomo sotto il ventre, la quale ci richiama al mito di Ulisse e Polifemo colla fuga dei compagni. Ma, per quanto io sappia, in nessun monumento è sostituita all'ariete la sfinge. Al vaso accresce dun-

que pregio questa particolarità, degna di una analisi speciale, che rimando ad altro luogo.

Bronzi. – Anche codesti prodotti delle arti minori sono in Sicilia estremamente rari e ricercati; di qui la povertà che si nota nei musei dell'isola in fatto di bronzi classici. Ebbi la ventura di assicurare alle nostre raccolte un gruppo di bronzi di carattere votivo, spettanti, a quanto pare, ad un anathema, forse tripode, fatto a pezzi, parte in antico, e parte al momento della scoperta, e rinvenuto, se il rapporto è esatto, presso Assoro. (fig. 7).

Fig. 7. - Frammento di un tripode? *Siracusa*, R. Museo archeologico.

Vi sono due centauri (ed avanzi di un terzo) d'un realismo crudo e brutale, ed una gamba con testa leonina di grande effetto, con decorazione a punta incerta e stentata nella parte inferiore. Il tripode, se tale era, spetta a tempi tardi dell'arte, ma doveva costituire un insieme d'una certa grandiosità.

Oreficerie. – Due soli pezzi meritano di essere qui ricordati: l'orecchino d'oro dato a fig. 8 proviene da scoperte clandestine a Camarina, ed è un vero saggio della oreficeria del secolo V; dicesi rinvenuto in un sepolcro con un gemello che andò

Fig. 8. - Orecchini d'oro. *Siracusa*, R. Museo archeologico.

Fig. 9. - Amphoriskos fenicio. *Siracusa*, R. Museo archeologico.

disperso. Da Taormina proviene l'altro orecchino d'oro (fig. 8) di età molto tarda colla singolare rappresentanza di un monte da cui escono getti (l'Etna ignivomo ?) fra due uccelli; anche di questo non mi fu dato ricuperare il gemello.

Vetri. – Prezioso è un alabastron od amphoriskos fenicio, in pastiglia invetriata a colori verde, bianco e nero. Esso è alto mm. 142 (fig. 9) proviene da Siracusa, ed il suo merito speciale sta nella vera squisita conservazione e freschezza. E' una replica dell'esemplare del Fusco (*Notizie*, 1903, pag. 527) e di uno di Rodi (Perrot. *Histoire de l'art*, vol. IV, tav. VI.).

Fig. 10. – Vaso siciliano.
Siracusa, R. Museo archeologico.

Monete. – La raccolta numismatica ebbe l'incremento che si indica nello specchietto seguente:

	N	AR	Æ	Totale
Monete Siceliote e Cartaginesi	3	61	101	165
Romane e bizantine	2	2	170	174
Sicilia e Malta (evo medio e moderno) . .	6	32	4	42
Grecia e Magna Grecia	—	9	2	11
Totale . . .	11	104	277	392

GEMME. – Mercè un opportuno concorso del Ministero si acquistò per L. 7000 la raccolta di gemme del march. Castelluccio (n. 546 pezzi), la quale, se comprende in prevalenza pietre moderne della fine del settecento e dei primi dell'ottocento, talune di squisita bellezza, novera però anche dei buonissimi pezzi antichi, e per la storia dell'intaglio costituisce un materiale eccellente, di cui il Museo era estremamente povero.

ARTE MEDIOEVALE E MODERNA. – Le raccolte di arte medioevale e moderna, ancora in formazione, comprendono solo prodotti dell'arte e dell'industria paesana,

FIG. 11. – Vaso siciliano.
Siracusa, R. MUSEO ARCHEOLOGICO.

cioè quadri, scolture, stoffe, merletti, piccole oreficerie, argenterie e maioliche; in via eccezionale qualche pezzo d'arte non siciliana. In quest'anno vennero acquistate su larga scala maioliche di Caltagirone e di altre fabbriche minori, come Sciacca, Burgio, Palermo, Collesano; di alcuni esemplari migliori si offrono qui le riproduzioni alle figg. 10 ed 11. Si è intesa la necessità di assicurare alla sezione moderna del Museo un buon campionario di codeste vecchie industrie siciliane, i cui prodotti di giorno in giorno si rendono più rari, perchè, se esse non assursero mai alla importanza ed alla bellezza dei prodotti usciti dalle fabbriche dell'Italia centrale, rappresentano in realtà quello che la Sicilia seppe e potè produrre, copiando in gran parte dagli articoli del nord.

Di pochi e scadenti quadri comperati nell'annata uno solo merita di essere qui ricordato e riprodotto (fig. 12); è una eccellente tavola di cm. 30 $^1/_2 \times 29$, di scuola tedesca meridionale, forse svizzera, notevole non solo per bontà di disegno e freschezza di colori, ma anche per l'ottima conservazione, eccezionale tra la massa dei quadri siciliani, d'ordinario in assai tristi condizioni.

Biblioteca. – La piccola Biblioteca del Museo, senza contare i periodici, si accrebbe di soli 30 numeri.

Nel chiudere questo breve rapporto non voglio passare sotto silenzio, come il personale archeologico male possa far fronte alla piaga degli scavi clandestini e più della esportazione in contrabbando, se meglio e più energicamente esso non venga sorretto dalle autorità di polizia e dalla magistratura, le quali, nell'applicazione della nuova legge, si dimostrano quasi sempre ostili allo Stato, anche quando evidente sia la colpa. Non soggiungo poi, come il meglio delle preziose monete greche, le quali annualmente rinvengonsi sotto forma di ripostigli, passi all'estero colla dichiarazione di oggetti assicurati; così il contrabbando si fa sotto gli occhi, anzi sotto la tutela dello Stato. Il commercio antiquario poi, che negli ultimi anni ha portato ad altezze favolose i prezzi delle monete e degli oggetti veramente buoni, rende sempre più penosa la situazione dei Direttori, impotenti a reggere alla concorrenza estera. Di qui l'urgente necessità di un consono aumento alle troppo modeste dotazioni.

Paolo Orsi
Direttore del R. Museo Archeologico.

Fig. 12. – Arte tedesca del sec. XV - Ritratto d'ignoto.
Siracusa, R. Museo archeologico.

ANTICHI AFFRESCHI NEL DUOMO DI ATRI.

Alla importanza storica che ebbe la città di Atri nell'antichità, risponde la sua importanza artistica, per la quale essa si distinse sopra le altre città dell'Abruzzo nel Medio Evo e nella Rinascenza.

I tesori d'arte che l'abbellirono si conservano principalmente nel Duomo, giustamente famoso. Certo anche le altre chiese della città ebbero nelle epoche di maggiore splendore ornamenti meravigliosi. Ce lo dimostrano la porta bellissima

Arte abruzzese del sec. XV - S. Luca e S. Ambrogio.
Atri, Cattedrale.

della chiesa annessa all'orfanotrofio e quella della chiesa di San Domenico, senza dire della chiesa di S. Antonio, la cui porta è veramente un monumento d'arte. Ma nell'interno queste chiese minori ci si presentano coperte dagli strati di calce che in tempi di somma ignoranza vi furono sovrapposti. Lo stesso Duomo in gran parte delle sue interne pareti venne offeso con coperture simili. Ma ne fu salvo il coro, ed è stato possibile in molte parti far riapparire gli antichi dipinti anche dove gli strati di calce li avevano ricoperti. Non sono riapparsi tutti, e non tutti potranno riapparire; ma in molte parti un savio lavoro di assaggio può riuscire sommamente fruttifero.

Il Duomo d'Atri, costruito nel 1285 su altra chiesa, probabilmente del IX o X secolo, colla sua maestosa e severa facciata, divisa da lesene in tre scomparti, ma con una sola porta sormontata da un unico occhio circolare, è un singolare

esempio dell'architettura che fu definita alcune volte benedettina e altre volte cosmatesca (forse pel carattere delle decorazioni pittoriche interne). Veramente la sua struttura interna ed esteriore, nonchè le forme architettoniche del campanile sono direttamente collegate all'architettura lombarda, la quale qui come a Venezia e in generale in tutto il litorale Adriatico ha subito i caratteri dell'arte d'oltremare. Se nell'ossatura architettonica tale influenza orientale si afferma vittoriosamente nel fregio terminale ad archetti tribolati, che è orizzontale anzichè cuspidale come nelle chiese lombarde, le decorazioni della strombatura della porta e dell'occhio l'accusano con pari franchezza. Tale influenza è a parere nostro pure chiarita dal nome dell'architetto Maestro Leonardo Cristoforota, rammentato in due iscrizioni dove hanno pure ricordo due artefici abruzzesi sino ad ora ignoti alla storia dell'arte: Raimondo di Poggio, che scolpì la porta nel 1302, e Rainaldo Atriano. Nell'interno le volte delle tre navate ad arco acuto erano sostenute da colonne eleganti, coronate da capitelli di carattere semplice e primitivo, quali ricorrono in moltissime chiese d'Abruzzo dei secoli XI e XII.

Ma due sole di queste colonne rimasero scoperte, perchè, non valendo a sostenere il peso della volta per mancanza di solidità, le altre furono subito rivestite di grossi pilastri piuttosto deformi.

Come fu detto, la chiesa sorge sull'area d'un più antico santuario. Il culto cristiano pare fosse in Atri professato da principio nelle catacombe.

All'uso di queste si prestò una grande piscina romana, costruita nella parte della città rivolta al mare. Nel trionfo della nuova fede, il luogo, consacrato probabilmente dalla memoria di qualche martire, diventò la chiesa vera e propria, finchè ebbe giurisdizione episcopale. Pare ne fosse scavata la fronte, nella quale si aprirono delle finestre ed un ingresso di architettura romana.

Col migliorare delle condizioni civili, 34 anni dopo la concessione della sede vescovile alla città, non era più compatibile la chiesa quasi sotterranea; ed allora giganteggiò la Cattedrale.

Ma le mancarono le robuste fondamenta; ed è sorprendente che, pur basata sopra i muri della piscina, resistette fino ad oggi per attendere da noi quell'aiuto di fortificazione che le abbisogna per resistere ancora all'urto del tempo. Il muro verso la chiesa di S. Reparata in gran parte strapiomba. Si era progettato di porre a rinforzo cinque grosse chiavi di ferro, ma il lavoro fu solo in parte compiuto. Ciò per quanto si riferisce alla statica dell'edificio, la quale per sè sola deve essere attentamente e severamente studiata, se si vuole assicurare la conservazione di questo insigne monumento.

La comunità religiosa desiderò, nei tempi prosperi del ducato, che alla bellezza architettonica del tempio, fosse aggiunto il decoro pittorico, e che per ciò fossero chiamati in Atri insigni pittori del Rinascimento, i quali abbellirono la parte più nobile della chiesa, cioè l'abside presso l'altare maggiore. Largamente concorsero i duchi e i nobili di Atri, ognuno dei quali volle che una speciale pittura fosse fatta per proprio conto, ad attestato del proprio contributo per la bellezza del tempio, quasi come degli arazzi appesi per adornarlo.

Ma le decorazioni non si fecero soltanto nella nuova chiesa, si fecero anche nella primitiva, il che indica che non cessò il culto dove era cominciato; che anzi vi si mantenne e vi durò lungo tempo, rivelandosi dalle molte pitture che rico-

prono tutte le pareti dalla parte delle prime arcate del sotterraneo. Quando e donde vennero questi pittori? Chi furono? Le opere loro ci dicono che i più antichi di essi furono discepoli di Giotto, perchè i dipinti più antichi che si trovano così nella chiesa superiore come nella inferiore, rivelano indubitabilmente la maniera giottesca. Si direbbe anzi che, mentre si costruiva la nuova chiesa, crescesse quasi il culto nei sotterranei, sicchè il nuovo edificio dovesse considerarsi come un onore maggiore che si volesse fare alle vecchie memorie. Si può dire che il collegamento tra la

Arte abruzzese del sec. XV - La strage degli innocenti.
Atri, CATTEDRALE.

chiesa inferiore e la nuova continui anche oggi, perchè abbiamo sentito dire che la visita pastorale di ogni nuovo vescovo debba cominciare con l'accesso alla chiesa inferiore. Ma subito alle pitture del così detto stile giottesco succedono altre, che rivelano una vita nuova, una evoluzione gloriosa dell'arte. Sono opere del principio del 400, che s'impongono all'ammirazione dell'osservatore pel magistero delle forme, la freschezza del colorito e la purezza dell'ispirazione. Influenze dell'arte toscana, come già ha osservato lo Schultz, e di arte marchegiana e umbra sono evidenti nella volta, che esprime i quattro Evangelisti, come nelle altre pitture dell'abside. Nondimeno la loro fusione armoniosa ha un carattere di personalità che ci fa credere

fondata l'assegnazione dei dipinti a quel Luca d'Atri, il quale, secondo Luca di Penne cronista coevo, lasciò di sè onorata memoria nelle pitture del coro della cattedrale atriana.

Certamente, senza ora approfondire il valore che può avere questo scarso documento, siamo innanzi ad una produzione artistica singolare, per molte parti assolutamente nuova e meritevole di essere studiata e fatta conoscere. Forse maggiori lumi a questo riguardo si potranno raccogliere dopo aver visitato altri santuari nei paesi vicini. Possiamo ricordare Loreto Aprutino, Castilenti, S. Maria di Ron-

Arte abruzzese del sec. XV - Il Congedo della Vergine.
Atri, CATTEDRALE

zano; ma citiamo questi nomi o per vaga reminiscenza o per notizie incomplete, mentre uno studio esatto oggi veramente si impone (1).

Però, mentre sarà non solo utile, ma necessario, che tale studio si faccia, non vi è da indugiare nel prendere dei provvedimenti che ci liberino da ogni preoccupazione per il Duomo di Atri e per i suoi dipinti.

L'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti dell'Umbria, a cui è affidato il Duomo di Atri, finora non vi ha potuto esercitare quella cura assidua di

(1) Alcuni affreschi del duomo di Atri, quali, per esempio, la *Strage degli Innocenti*, il *Congedo della Vergine dagli Apostoli* e l'*Incoronazione della Madonna*, potranno essere utilmente confrontati con le pitture della chiesa farfense di S. Vittoria in Matenano (A. COLASANTI, *La chiesa farfense di S. Vittoria in Matenano e i suoi affreschi*, in *Emporium*, 1906, 20 e segg.) e con le altre esistenti nella chiesa di S. Francesco a Ripatransone, indicate prima dal prof. Calzini (in *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, 1906, 83) poi pubblicate e illustrate dal dott. Carlo Grigioni, che le attribuì dubitativamente a Giacomo di Campli (C. GRIGIONI, *I dipinti nella chiesa di S. Francesco o di S. M. Magna in Ripatransone*, in *Rassegna d'arte*, 1907, 7 e segg.). *N. d. R.*

cui il monumento ha bisogno. E' assolutamente necessario che al più presto l'edificio sia visitato da un architetto, il quale possa consigliare le opere più urgenti per assicurarne la solidità. In parecchi luoghi le mura dei sotterterranei sono screpolate ed hanno bisogno di rinforzi.

Per la conservazione delle pitture è necessario impedire prontamente che si ripetano i restauri e provvedere alle condizioni del tetto, dal quale piove acqua sulle pareti dipinte. Una parte delle pitture dell'abside si è abbastanza annerita per l'acqua penetratavi.

Occorre inoltre provvedere alla migliore tutela delle pitture stesse, ricuperando quelle che vennero staccate o non furono ancora collocate al loro posto.

Altre opere insigni sono nella cattedrale d'Atri, la conoscenza delle quali sarebbe di grande giovamento per gli studi artistici. Un maestro Comacino Paolo de Garviis ha, colla cappella dedicata a Sant'Anna, importate in questa città abruzzese le minute eleganze della sua scuola. Pure un maestro lombardo costruì la Canonica nel 1539.

Restano pure molti oggetti del patrimonio artistico della chiesa, una volta famoso per un superbo paliotto trapunto a perle e coralli e rubato nello scorso secolo. Si ammirano oggi varie maioliche della fabbrica di Castelli, una croce astile d'argento coi simboli degli Evangelisti, un pastorale cesellato, un reliquario d'argento niellato e smaltato datato il 1435, pale d'altare di forme vivarinesche, intagliate e dorate con buone pitture e tempera (1). Inoltre i codici miniati e tre incunaboli conservati nell'archivio della Cattedrale sono tra i più preziosi cimeli della tipografia e della alluminatura.

Intorno a questa cattedrale, che è fra i più nobili monumenti del Mezzogiorno, fiorirono pure altre opere d'arte notevolissime.

Merita pure di essere ricordato un quadro di ottima fattura esistente nella chiesa di Mutignano e rappresentante S. Silvestro, il quale abbisogna per la sua conservazione di essere sollecitamente coperto di vetro.

Luigi Canevaghi.

(1) Parecchi di questi oggetti furono pubblicati recentemenre (A. J. Rusconi, *Attraverso l'Abruzzo: Atri*, in *Emporium*, 1905, p. 23 e segg.). *N. d. R.*

UN ALTORILIEVO INEDITO DEL RINASCIMENTO A ROMA.

A Roma, nel palazzo dalla torre omonima chiamato della Scimia ed ora appartenente alla Congregazione di Carità, esiste, al primo ripiano di una scala quasi totalmente abbattuta, un'opera di scultura di interesse non trascurabile per l'arte del rinascimento romano.

Trattasi di una rappresentazione ad altorilievo, composta in una lunetta: la Vergine col bambino, in mezzo a San Pietro e a San Paolo.

L'intera lunetta misura dal finale del fregio curvilineo inferiore alla sommità della cornice un'altezza di m. 2,46. E' in marmo bianco carrarese, con figure profondamente rilevate, quasi a tondo. Dal fogliame del fregio stacca uno stemma a testa di cavallo, lo stemma della famiglia romana Scapucci, che fu proprietaria del palazzo e della torre. Più sotto, la data: MCIII (*sic*).

Le sculture, tranne quella del Putto mancante del piede sinistro, della mano e dell'avambraccio sinistro e di parte del piede destro, sono ben conservate. La figura della Vergine (m. 0,82) seduta su nuvole rudemente tracciate, è un po' tozza. Tutta chiusa nel manto, che le lascia soltanto scoperto il viso e il collo robusto, ella sostiene seduto in grembo il figliuolo nudo e paffuto, che viene accarezzando con le mani sottili, alquanto piatte. Le pieghe delle vesti, frequenti, le si rinsaldano alle carni faticosamente.

Nel San Paolo (m. 0.77) alla nobiltà del viso si accoppia, nel resto della figura, una maniera sorda e fiacca, tal che le diverse membra sembrano vivere indipendenti, snodate dal loro complesso, come in un manichino. Si notino, oltre alle pieghe molteplici e rigide e alle mani piatte e affusolate che si riscontrano nella figura della Vergine, il movimento artato del ginocchio e della coscia rilevata con troppa forza, l'alto spadone che sembra quasi copiato da un modello di legno o di cartone.

Piena di vigore è invece la figura di San Pietro (m. 0.77), poderosa nella testa ricciuta e nel collo nudo, abilmente condotta nella fattura delle mani dal polso robusto, nell'aggirare delle pieghe, nel movimento di tutta la figura che avanza verso la Vergine assisa per porre sotto la protezione di lei un edificio, del quale si scorgono facilmente le particolarità.

Rappresenta, nella parte più bassa, un tetto. Se ne vedono chiaramente lo spiovente, e le tegole collocate l'una dietro l'altra. Nella parte più avanzata e più alta, l'edificio è una specie di parallelepipedo con finestre di differenti dimensioni su due ripiani diversi, con terrazze e parapetti di difesa, del quale si veggono la fronte principale ed una laterale. Una torre insomma.

E si spiega tutta la composizione. E' la *dedicatio* di una torre: e come l'altorilievo fu posto in quel primo ripiano del palazzo, è chiaro che la torre non può essere altra che quella detta della scimia e il palazzo quello degli Scapucci. La torre (la leggenda popolare da cui essa trae il nome non può, per molte ragioni, essere anteriore al secolo XVII) nella sua presente struttura non è certo delle più antiche, anzi ci riporta al rinascimento avanzato, ad un tempo in cui fortificazioni e ve-

dette nell'interno della città non si costruivano più. Probabilmente la composizione allude ad un rifacimento della torre, avvenuto forse in occasione di un mutamento di proprietà, forse in seguito alla caduta di folgori o ad altro sinistro che indussero a dimezzarla. E i due apostoli, protettori della città, si affrettano a porre sotto la protezione della Vergine la torre restaurata.

Maniera di Andrea Bregno (?) – *Roma,* MADONNA DELLA TORRE SCAPUCCI.

E' importante perciò l'altorilievo anche dal punto di vista della storia locale. Più importante perchè, se quasi tutti i monumenti di scultura quattrocentistica a Roma sono di carattere pubblico (sigilli e arche sepolcrali, paliotti d'altare, soglie decorate di chiese o di edificî), pochi o quasi nessuno toccano, come questo degli Scapucci, davvicino gli usi e a vita privata.

Ad onta della chiarezza, non eccessiva, della data inscritta a piè del fregio, non par dubbio che debba senza altro leggersi 1503, ma quando l'altorilievo non portasse data, tutti i caratteri stilistici dànno per certo che esso non può essere stato compiuto se non negli anni tra il 1480 e il 1503.

In quelli anni, astraendo dagli artisti maggiori, come i due Pollaiolo, i Caradosso, Michelangelo, fra i marmorari quattro scuole tennero il campo: e furono la romana, la toscana, la lombarda e la veneta.

La scuola romana conservò qualche sprazzo di vitalità coi seguaci diretti di Paolo di Mariano; ma, come priva di caratteristiche proprie e fortemente radicate, visse poi di un facile ecclettismo, che prima si posò nelle imitazioni di Mino da Fiesole e dei suoi, poi vagò appresso il Capponi, il Bregno e il Dalmata, sì da mostrare spesso in un amalgama unico e strano tutte le sue fonti, come nell'altare dell'Abate Romano a San Gregorio sul Celio.

La scuola fiorentina, dopo Mino, languì nell'opera di piccoli tabernacoli e di pochi mausolei funerari condotti sul tipo, omai comunemente adottato, di quelli del maestro. La scuola veneta ebbe con Giovanni Dalmata un rappresentante di molto ingegno e, nonostante qualche difetto di tecnica, di grazia spesso insuperabile, come attestano le sculture del monumento di Paolo II, quelle in S. Marco di Roma e nel tempietto di Vicovaro e nell'arca del beato Gianelli a San Ciriaco di Ancona.

Accanto a lui e ad altri suoi conterranei fiorì numerosissima la scuola lombarda. Anni or sono, Domenico Gnoli rivelò la personalità artistica di Luigi Capponi e Hugo von Tschudi quella di Andrea Bregno; oggi, la scuola lombarda è riconosciuta come una delle più numerose di sculture fiorite in Roma sulla fine del quattrocento. Senza tema di errare, si può dire che negli ultimi venticinque anni del secolo essa vi tenne il campo più ancora che la scultura fiorentina nei venticinque anni antecedenti. A tutt' oggi, il maggiore rappresentante ne resta Andrea Bregno, che morì appunto nel 1506, e fu sepolto alla Minerva.

Dal bassorilievo della torre della scimia pare doversi assolutamente escludere l'opera di scultore toscano: non è toscano il tipo della Vergine, non l'ammantatura del capo, non, in genere, il modo di drappeggiare e nemmeno il concetto della figurazione. La gravità della figura di San Paolo e il suo incesso maestoso potrebbero far pensare ad opera di scuola romana; ma è subito a notare che il tipo del santo differisce diametralmente da quello adottato da Paolo di Mariano nelle statue di Ponte Sant'Angelo e della sacristia Vaticana e dal suo diretto imitatore dell'altare di Innocenzo VIII alla Pace.

Questa figura è anche lontana dai tipi di Giovanni Dalmata. Nel monumento Eroli, ora nelle Grotte Vaticane, il Dalmata ci dà un San Paolo svelto di forme, con vesti a pieghe larghe, rocciose, non spianate e aderenti come nell'opera che esaminiamo. Veneziana è invece la figura del San Pietro: figura che farebbe in qualche modo pensare alle opere della scuola di Pietro Lombardo. A Venezia, a Padova, a Ravenna, sul litorale adriatico, ovunque la scultura veneta si diffuse, il tipo di San Pietro restò sempre rude, con i riccioli della barba e dei capelli fortemente segnati con profonda opera di trapano, con testa larga, fronte bassa e zigomi forti; simile ai modelli delle pale dei Vivarini e dei Bellini, ai pescatori di Murano e

di Chioggia. Ma la Vergine, più forte di collo e più austera, più che alle venete, si richiama direttamente alle sculture lombarde.

Il San Paolo, per quanto indebolito di fattura, è una ripetizione di quello dell'altare di Alessandro VI, scolpìto da Andrea Bregno, e presentemente nella sacristia di Santa Maria del Popolo. Notiamo di più che il San Pietro richiama, anche nel movimento quasi identico della persona, quello nella lunetta del mausoleo del cardinale Roverella, nella basilica di San Clemente.

E' noto che al monumento del cardinale Roverella (+ 1476) collaborarono Andrea Bregno e Giovanni Dalmata. A colpo d'occhio si nota la differenza fra le due maniere: dalla Vergine, nella parte centrale della lunetta, al San Pietro, in una delle laterali, che sospinge il cardinale offerente ad inginocchiarsi. La prima delle due sculture, vicinissima a quelle del mausoleo di Paolo II nelle Grotte Vaticane, è del Dalmata, la seconda, con altre, del Bregno.

Con il medesimo movimento con cui San Pietro nel monumento Roverella spinge il cardinale sotto la protezione, egli nell'altorilievo Scapucci vi protende la torre. Dovremo da ciò concludere senz'altro che Andrea Bregno sia l'unico e vero autore dell'opera?

Si può obiettare che qui manca la grande eleganza di Andrea Bregno, quel fare disinvolto e pur preciso che è nelle opere di Santa Maria del Popolo, il suo sfarzo decorativo dell'altare detto dei Calzolaj nel Duomo di Siena e del rilievo della Crocifissione nel Battistero Lateranense. Ma è facile rispondere che, se la data 1503 si deve dare per sicura (il motivo ornamentale non può essere di molto più antico) e si tiene presente che Andrea Bregno morì tre anni dopo, non si può a priori escludere la collaborazione del maestro.

L'età senile di lui (ottantatre anni) giustificherebbe la debolezza dell'opera, che ad ogni modo e in ogni caso dovrebbe però sempre assegnarsi alla bottega di lui e a qualcuno dei suoi più prossimi allievi, i quali seguivano quell'indirizzo di scultura lombarda-veneta, che nel monumento Roverella aveva trovato, per mano dei due maggiori campioni della scuola di Roma, la sua più mirabile e significante unità.

Valentino Leonardi.

ATTI PARLAMENTARI

Per gli affreschi di Pavia.

Alla Presidenza della Camera pervennero le seguenti interrogazioni, rivolte a S. E. il Ministro della Pubblica istruzione:

Cameroni: « Per conoscere se abbia fatto indagini, e con quale esito, per scoprire come sia stato impunemente consumato il contrabbando, quasi inverosimile, del grande affresco già appartenente alla chiesa di S. Agata dei Monti in Pavia ed attribuito a Buttinone da Treviglio ».

Rampoldi: « Per avere notizie più precise circa il trafugamento in Francia di affreschi, che ornavano la chiesa di S. Agata in Pavia ».

Nella tornata dell'8 febbraio u. s. il Ministro della Pubblica Istruzione on. Rava diede subito alle suddette interrogazioni la risposta che segue:

« Gli affreschi di cui si interessano gli onorevoli Cameroni e Rampoldi ornavano l'abside della chiesa di S. Agata in Pavia e rappresentano l'Incoronazione della Vergine coi santi Dottori. Questa chiesa fu molti anni fa chiusa al culto e venduta; nel 1893 i dipinti, a cura del proprietario della chiesa, vennero strappati con quel nuovo procedimento che, se è stato una conquista della tecnica, molte volte ha recato un danno all'arte, poichè pitture che prima non si potevano rimuovere, hanno potuto invece in seguito essere staccate dalle pareti e trafugate fuori d'Italia.

« Queste pitture sono rimaste dal 1893 al 1905 in possesso di antiquari di Milano, signori Grandi, i quali le fecero restaurare perchè esse erano state danneggiate durante le operazioni fatte per staccarle e perchè era stato loro tolto l'azzurro oltremarino cheh a un grande pregio in commercio e allora si usava a secco sull'affresco. I detti antiquari cercarono più volte di venderle, trattarono anche col municipio di Milano e con la Pinacoteca di Brera, ma siccome non aveva grandissimo pregio la pittura ed essi avevano speso molto, sia per distaccarla sia per restaurarla, chiesero un prezzo tale che non fu loro possibile trovare compratori.

« In seguito questi affreschi, che si attribuiscono a Butinone da Treviglio, ma che, secondo altri, sarebbero d'un suo seguace o del pittore Rossi di Pavia, furono dai signori Grandi ceduti ai Gondrand o ad altri negozianti di Milano, i quali negli ultimi tempi li mandarono a Verona. E là stettero. Appena si seppe che erano a Parigi il Ministero si diede cura di cercare le ragioni del fatto. Sono uscite queste pitture col permesso dell'Ufficio di esportazione di Milano? No. Il Direttore dell'ufficio non ha dato il permesso di far uscire questi affreschi, ai quali del resto credo si attribuisca un pregio esagerato, tanto che il direttore della Regia Pinacoteca di Brera non li volle comprare al prezzo che richiedevano gli stessi proprietari.

« Queste pitture furono lasciate passare dalla dogana di Ala? Voi, onorevoli colleghi, sapete come siano frequenti le frodi e come sia difficile sorprenderle. Uscirono molti anni sono affreschi del Botticelli tolti a una bella villa fiorentina dei Tornabuoni, pur troppo. E uscì una statua, tagliata a pezzi per agevolarne il trasporto. Nei casi come questo che deploriamo si incollano le pitture sulle stoffe, le stoffe si avvoltolano e poi si confondono insieme con scenari da teatro od altri dipinti moderni fatti di tele di poco valore; e così si riuscì e si riesce talvolta pur troppo ad eludere la più oculata vigilanza. Altre volte si mandarono fino a dorso di mulo. Il direttore della dogana di Ala mi telegrafa che non ha lasciato passare queste pitture; resta da supporre che siano state esportate per mare o trafugate per terra.

« Essendo rimaste queste pitture per vari mesi in Verona, ho ordinato subito al Direttore delle gallerie di Venezia, il professore Fogolari, di recarsi in quella città per indagare che cosa si era fatto di tali affreschi negli ultimi tempi.

« A Verona non vi è ufficio di esportazione d'oggetti d'arte antichi; vi è un incaricato per l'esportazione degli oggetti di arte moderna; questi si ricorda di aver dato il permesso di esportare certe grandi pitture su tela, le quali a lui parvero non certo le pitture dell'abside di una chiesa, ma pitture moderne. Ciò è doloroso.

« Si tratta di una mistificazione o di un trucco?

« Io ne ho avuto il sospetto e, ripeto, ho mandato subito il Direttore delle Gallerie di Venezia a Verona perchè proceda ad una inchiesta su quell'ufficio, ed egli mi ha telegrafato oggi in questi termini: « Iniziata inchiesta con aiuto delle autorità locali riferirò domani risultati ancora incerti. » Non si sa bene dunque se si tratti di un trafugamento e di un trucco, e sarà necessario appurarlo.

« Quando io sono andato al Ministero mi sono preoccupato di tutti i problemi artistici i quali oggi crescono tanto di importanza col crescere degli studi e delle cure verso l'arte; e ho riformate le disposizioni per la esportazione degli oggetti d'arte; ma si comprende come sia difficile il sorvegliare tutto quello che è stato strappato dagli antichi monumenti e che sta nelle mani della speculazione privata e degli antiquari, che cercano di fare i loro interessi e anche di far chiasso intorno a ciò che possiedono. Si ricorre ad ogni espediente per esportare gli oggetti d'arte e si fa la *rèclame* dopo.

« Ho dato anche istruzioni severe perchè siano fatte indagini per constatare se è stato dato per errore a Verona il permesso di esportazione; questo permesso, se esiste, è stato dato in aprile 1906, prima cioè delle istruzioni pubblicate in ottobre. Se ci fu inganno o trucco fu nell'aprile scorso. Ora, sempre nell'interesse dell' arte, io ho presentato il giorno 2 corrente anche un disegno di legge per la vera riorganizzazione del personale e degli uffici locali, giacchè oggi noi non abbiamo che degli incaricati, i quali dedicano qualche ora del loro tempo a questo servizio, ma non esiste una seria e forte organizzazione degli uffici e del personale.

« Ripeto agli onorevoli interroganti che si tratta di una pittura di non grande pregio, che è stata per molti anni nelle mani degli antiquari e fu offerta al Governo; se ne ha memoria fino alla sua permanenza nella città di Verona e non vi è traccia di permesso dato per la esportazione. Se si tratti di un trucco, una tempera sul vecchio dipinto, o di trafugamento fatto per mare o per altra via, io spero di saperlo dall'inchiesta severa che ho ordinata e che sarà finita fra qualche giorno. »

Avendo replicato gli onorevoli Cameroni e Rampoldi con alcune osservazioni e raccomandazioni, il Ministro della Pubblica Istruzione aggiunse:

« Terrò conto nelle indagini anche delle raccomandazioni e delle spiegazioni degli onorevoli interroganti.

« L'onorevole Cameroni parlò, se ho bene inteso, di un trafugamento avvenuto nel 1905. La dogana di Ala mi assicura che mette ogni diligenza nel non facile compito della visita delle merci che si esportano. Per parte della dogana, in questi ultimi tempi, non mancarono cure lodevoli. Sul passato non posso io fare un'inchiesta.

« Nella morale, come diceva l'onorevole Cameroni, e come ripeteva anche l'onorevole Rampoldi, siamo d'accordo. Io credo che non solo sia necessario far la legge per le belle arti, ed a questo ho provveduto presentando un nuovo disegno completo, ma credo che sia necessario anche avere il fondo per comperare gli oggetti di pregio notevole ed esercitare la prelazione, e ci sono riuscito con la prima dotazione dei cinque milioni, ma credo sia necessario anche avere l'organizzazione vera degli uffici, senza i quali non è possibile far nulla.

« Ed in questo sono tanto d'accordo con gli onorevoli interroganti, che ho già avuto cura di presentare giorni sono alla Camera il disegno di legge col quale si provvede a costituire questi uffici, sparsi in tutte le regioni di Italia, a regolarli e dar loro competente personale.

« Quando queste leggi siano approvate dal Parlamento, credo che finalmente avremo una vera organizzazione delle belle arti e della tutela delle belle arti, che sono un così alto interesse del nostro paese, non solo per regolare giuridicamente il diritto dello Stato e l'esercizio della prelazione, ma anche per avere gli uffici che possano far valere questi diritti, ed esercitare questi doveri. »

NOTIZIE.

Musei e Gallerie.

ROMAGNE.

RIMINI. — Capitelli depositati nel Museo Civico. — Sono stati acquistati per il prezzo di L. 5000 otto capitelli in pietra arenaria, provenienti da un antico tempio romano, esistente nelle vicinanze della città di Rimini. Essi hanno importanza, sia per l'arte con cui sono eseguiti, sia per il loro stato di buona conservazione, sia per la grandezza. I detti capitelli furono, con le debite garanzie, affidati in deposito al Museo Civico di quella città, essendo conveniente che essi rimangano presso il loro luogo d'origine.

TOSCANA.

FIRENZE. — Acquisti per il Museo Nazionale. — Dal prof. cav. Emilio Costantini sono stati ceduti allo Stato per il Museo Nazionale di Firenze, al prezzo di L. 2500, due pregevoli bozzetti in terracotta delle statue del Francavilla, eseguite per la cappella Niccolini in Santa Croce, e rappresentanti Mosè ed Aronne. In queste opere d'arte il Francavilla, più che lo scolaro del Giambologna, si rivela l'imitatore, non volgare, di Michelangelo; ed il Museo del Bargello si è avvantaggiato non poco per tale acquisto, giacchè quel maestro vi era scarsamente rappresentato.

Fu presentata all'Ufficio di esportazione una statua in legno raffigurante la Vergine seduta, che regge il Figlio sulle ginocchia; notevole per semplicità di forme e grandiosità di carattere. Non è di tipo toscano, ma piuttosto umbro, del secolo XIV, sebbene nell'atteggiamento mantenga caratteri anteriori. Per questa statua il Governo esercitò il diritto di prelazione, e l'acquistò pel Museo Nazionale di Firenze per L. 950.

E' stato altresì fatto acquisto pel medesimo Museo di tre terrecotte, qui appresso descritte.

1) Frammento di scultura robbiana, rappresentante la Vergine col Bambino sulle ginocchia, il quale solleva la destra in atto di benedire; a sinistra S. Antonio Abate con un libro sotto il braccio a destra S. Sebastiano, di cui resta soltanto la testa e parte del torso.

2) Bassorilievo in terracotta del secolo XV, rappresentante la Vergine seduta in trono con le mani giunte in atto di adorare il Bambino, il quale siede su di un guanciale e porta le mani al petto; in alto due cherubini. Sul frontone della cornice di legno intagliato e dorato sono scolpite tre testine alate di putti.

3) Altorilievo in terracotta raffigurante la Vergine a mezza figura, su una base con due stemmi alle estremità. La Vergine è in atto di reggere con la sinistra il Bambino.

Queste terrecotte erano state presentate all'Ufficio di esportazione di Torino, e lo Stato, esercitando il suo diritto, le acquistò per il prezzo complessivo di L. 2609,89, e poichè provenivano dalla Toscana, volle destinarle al Museo del Bargello.

ROMA E PROVINCIA.

ROMA — Acquisto di un anello per il Museo nazionale romano. — Il Museo nazionale Romano alle Terme Dioclezione si è arricchito di un anello d'oro con pietra incisa, trovato da un contadino in un terreno presso Larino. E' pregevole lavoro del 3°-2° secolo av. C., ed è stato acquistato per il prezzo di L. 600.

— **Acquisto di un quadro per il Museo Forense.** — E' stato acquistato un quadro ad olio su tela, da ritenersi del secolo XVIII, che riproduce una veduta del Foro Romano, per il prezzo di L. 600, ed è stato destinato al Museo Forense

NAPOLETANO.

NAPOLI. — Museo Nazionale di S. Martino. — Il conte Ruggiero Buonocore de Widemann ha donata al Museo di San Martino una pianta della città di Napoli del 1805, pregevolmente miniata dagli architetti Malesci e de Fazio e dedicata ed offerta al Re Ferdinando IV. Essa è racchiusa in una grande cornice di legno mogano e misura m. 1.45 × 1,10;

reca in basso, a destra, una composizione allegorica, rappresentante, sullo sfondo del Vesuvio e del mare partenopeo popolato di vele, un lembo di terra fiorita, ove siede Partenope, recante sulla destra protesa la simbolica colomba.

La carta, accuratamente eseguita e ben conservata, arricchisce degnamente l'ampia raccolta di piante della città di Napoli, che occupa una intera sala di quel Museo, ed alla quale mancava una carta del 1805. La carta al valore topografico aggiunge quello artistico e di rarità, essendo rimasta inedita.

La vedova di Giovanni Bovio ha consegnato al Museo di San Martino, racchiuso in grandiosa cornice bronzata, il ritratto ad olio del suo illustre consorte, eseguito dal prof. Giuseppe Giuliani nel 1906. Il Bovio è rappresentato seduto nel suo studio, accanto allo scrittoio ingombro di libri e di carte, è volto di fronte a chi guarda il ritratto e fissa lo sguardo innanzi a sè, con austerità serena.

Il duca Serra di Cassano ha fatto dono allo stesso Museo di due ritratti, copie di quadri originali che si conservano nella sua casa. Uno dei ritratti rappresenta il duca Gennaro Serra di Cassano, capitano e poi comandante della guardia nazionale nel febbraio e nel marzo del 1799, decollato nell'agosto del medesimo anno, d'ordine del governo Borbonico, in piazza del Mercato. L'altro è il ritratto di donna Giulia Carafa della Roccella, Duchessa Serra di Cassano, madre di Gennaro, esiliata dai Borboni e quindi impazzita per la tragica fine del figliuol suo ventisettenne.

La signorina Antonietta De Palma ha offerto un ritratto dipinto, con cornice, dell'illustre chimico napoletano Raffaele Piria, suo zio, ed un altro in miniatura.

Il generale Tabacchi ha lasciato in dono al medesimo Museo una miniatura su pergamena, rappresentante il Re Francesco I di Napoli, ed un ritratto ad olio, su carta, raffigurante il Maresciallo Tabacchi dell'esercito di Francesco I, in costume militare.

La Duchessa di Albaneta, in nome del defunto suo consorte Francesco Proto duca di Albaneta, ha donato il ritratto ed i manoscritti del Barone Giov. Carlo Cosenza, avo di lui e scrittore di drammi e di commedie. I manoscritti ascendono al numero di 214, in parte inediti, e saranno preziosa fonte di notizie a chi vorrà studiare le vicende della commedia in Napoli.

ABRUZZO

VASTO. — Gabinetto archeologico. — Il Ministero ha dato un sussidio d'incoraggiamento al Gabinetto archeologico di Vasto, per agevolarne l'incremento delle raccolte e la conservazione del materiale già esistente.

Monumenti.

VENETO.

VENEZIA. — Chiesa di S. Nicolò da Tolentino. — In seguito a gravi lesioni manifestatesi nella chiesa di S. Nicolò da Tolentino in Venezia, il Ministero della pubblica istruzione ha autorizzata l'esecuzione delle opere necessarie per il consolidamento dell'edifizio, accettando di contribuire con la somma di lire 3000 nella spesa relativa.

— **Restauri nella chiesa di S. Maria della Salute.** — E' stato approvato il progetto dell'Ufficio regionale dei monumenti del Veneto per lavori di restauro agli altari della chiesa di S. Maria della Salute in Venezia.

Alla spesa di L. 10,692 provvederanno il Ministero e il Municipio di Venezia col fondo stanziato dalle due Amministrazioni per lavori straordinarî ai monumenti di quella città.

PIEMONTE.

CASALMONFERRATO. — Chiesa di S. Domenico. — Negli anni 1882-83 fu restaurata la parte interna della chiesa parrocchiale di S. Domenico in Casal Monferrato, prezioso monumento dell'arte medioevale, al quale si rannodano importanti ricordi storici. Rimaneva a farsi il restauro di tutto l'esterno, e specialmente della facciata, in cui esistono antichi affreschi e un portale scolpito nel 1505. L'Ufficio regionale pei monumenti compilava nel settembre del 1894 la relativa perizia e iniziava i lavori dell'importante restauro, il quale era oggidì,

per deficienza di fondi, rimasto sospeso, lasciando incompiute alcune delle opere progettate, il cui costo era stato previsto in L. 4.020. A questa spesa, altra di L. 7.250 devesi aggiungere per la esecuzione di nuovi lavori, ritenuti necessari dall'Ufficio regionale per rendere completo il restauro del monumentale edifizio. A fine di provvedere alla complessiva somma di L. 11.270, il Rettore della chiesa si è rivolto al Ministero dell'Istruzione, il quale, accogliendo la proposta dell'Ufficio regionale, ha conceduto un sussidio di mille lire.

BOLLENGO. — Chiesa di S. Pietro. — Il Ministero ha assunta a suo carico la spesa di L. 1000, necessaria per i lavori più urgenti nella chiesa, attendendo che gli enti direttamente interessati raccolgano i fondi occorrenti per gli altri lavori di cui pure la chiesa ha bisogno.

TOSCANA.

PISA. — Restauri nella chiesa del Carmine. — Sono stati approvati i lavori di restauro al chiostro della Chiesa del Carmine in Pisa.

UZZANO. — Restauri nella chiesa arcipretale. — Poichè il Comitato locale pel restauro della chiesa arcipretale di Uzzano (Lucca) ha sospesi i lavori per mancanza di fondi, il Ministero, a fine di rendere agevole al Comitato il compimento dell'intero restauro, ha deliberato di aumentare a lire mille il proprio contributo e di affidare inoltre all'Opificio delle pietre dure il restauro delle decorazioni marmoree nella parte superiore della facciata.

S. MARTINO IN PONTIGNANO. — Chiesa di S. Martino. — Il Ministero ha promesso un sussidio per i lavori da eseguirsi allo scopo di mettere fine alle infiltrazioni d'acqua, che danneggiano gli affreschi del Poccetti, di cui la chiesa è decorata.

UMBRIA.

ORVIETO. — Restauri nell'ex convento della Trinità. — L'Ufficio regionale per i monumenti dell'Umbria inizierà fra breve i lavori di restauro che si richiedono per salvare dalle infiltrazioni delle acque, gli affreschi esistenti nell'ex convento della Trinità in Orvieto.

PERUGIA. — Restauri nella chiesa di S. Martino al Vezzano. — Il Ministero ha concesso un sussidio per l'esecuzione dei lavori di restauro necessari a preservare dai danni dell'umidità gli affreschi esistenti nella chiesa di San Martino al Vezzano in Perugia.

ROMA E PROVINCIA.

ROMA. — Acquisto di fabbriche sul Palatino. — Alle pendici meridionali del Palatino, e precisamente in Via dei Cerchi, esistono alcuni grottoni, avanzi monumentali di una sontuosa casa patrizia, la quale fino da tempo antico fu incorporata nelle fabbriche imperiali di quel colle.

Nel 1888, fatti alcuni scavi in quei grottoni, si scoprirono pitture murali preziosissime per sè stesse e per la storia del costume e della vita privata dei Romani. Sulle pareti di un grande ambiente sono rappresentate in un triclinio mirabili scene di convito, con figure alla grandezza del vero, uniche finora scoperte in Roma. (1)

Questi grottoni erano di proprietà privata ed erano talvolta abbandonati, tal'altra adibiti ad usi vili. Venutane in possesso la Banca d'Italia, il Ministero dell'istruzione ne ha fatto acquisto per il prezzo di L. 1.500, ricuperando quei grottoni alle fabbriche del Palatino e salvando le mirabili pitture.

— **Distacco di affreschi sul Palatino.** — Prima d'iniziare la demolizione dei vecchi fabbricati esistenti nella Villa Mills sul Palatino, e specialmente del casino dei Mattei, già in parte diruto, parve necessario che venissero distaccate le pregevoli pitture a fresco del secolo XVI, le quali adornano la volta della stanza da bagno, le arcate e la volta di un portichetto. E' stato quindi autorizzato il Direttore degli scavi del Palatino a far eseguire il distacco dei dipinti.

CIVITAVECCHIA. — Chiesa di Santa Maria dell'Orazione e Morte. — Sono stati eseguiti, a spese del Ministero, i lavori di riparazione necessari per conservare le pitture dell'Errante, che decorano la cupola della chiesa di Santa Maria dell'Orazione e Morte in Civitavecchia.

(1) Cfr., *Notizie degli Scavi*, 1892, p. 44, seg.

Varie.

GENOVA — Quadri di Van Dyck. — L'on. Rava, dietro notizia fornita dalla direzione generale delle Antichità e Belle Arti, sin dal 9 novembre 1906, avvisava l'autorità di Genova e il direttore della R. Galleria di Torino, come, essendo avvenuta una divisione ereditaria nella famiglia Cattaneo, i quadri del Van Dyck da essa posseduti, potevano correre in tutto o in parte, pericolo di vendita. Le autorità di Genova diedero affidamento intorno ai proprietari, assicurandoli tali da non vendere od esportare, convenendo nullameno nell'opportunità di non trascurare la vigilanza. Il ministero confermò tale assoluta necessità e chiese inoltre notizie per inscrivere quei quadri nell'elenco degli oggetti di sommo pregio. Infine, replicò raccomandando sempre che si sorvegliasse. E fu la stessa direzione generale che ebbe notizie dirette sulle trattative passate prima con la Germania, poi con l'America cosicchè replicò il 21 corrente, domandando la più rigorosa indagine e mandando, in seguito alle ultime informazioni, un funzionario per procedere ad una inchiesta e deferire subito il fatto all'autorità giudiziaria.

VENEZIA — Settima esposizione internazionale di arte moderna — Nel prossimo mese di aprile si inaugurerà a Venezia la settima esposizione internazionale di arte contemporanea, la quale riuscirà particolarmente importante per il largo concorso degli artisti italiani e stranieri e per la ricca e nuova decorazione degli ambienti. Il Governo ha voluto per la prima volta contribuire alla nobile impresa della città di Venezia e, su proposta del Ministero della pubblica istruzione, ha destinata alla mostra veneziana la somma di lire centomila.

ROMA — Monumento a Giosuè Carducci. — Lo stesso giorno in cui giungeva la notizia della morte di Giosuè Carducci, il Governo manifestò il suo proposito di onorare degnamente la memoria dell'altissimo poeta dell'Italia risorta. A questo fine S. E. il cav. Giovanni Giolitti, presidente del Consiglio dei Ministri, presentò al Parlamento un disegno di legge per la erezione di un monumento al Carducci in Roma.

COMMISSIONI.

Per la tomba di Umberto I al Pantheon.

Per coordinare i disegni della tomba di Re Umberto I al Pantheon, lasciati dal compianto architetto Giuseppe Sacconi, e per giudicare se il concetto dell'opera era stato fissato dall'autore in modo da poterne senz'altro iniziare l'esecuzione, fu dal Ministero della pubblica istruzione nominata una Commissione composta dell'architetto Luca Beltrami, senatore del Regno, dell'on. prof., Antonio Fradeletto, deputato al Parlamento, del cav. professor Giulio Cantalamessa, direttore della R. Galleria Borghese e degli architetti comm. Alfredo d'Andrade e Cirilli. La Commissione riconobbe che, salvo qualche dettaglio, i disegni lasciati dal Sacconi erano fortunatamente così completi da poter dare un'idea sufficiente dell'opera concepita dall'artista e stabilì un preventivo di lire 270,000 per l'esecuzione del progetto. In conseguenza fu presentato al Parlamento un disegno di legge per lo stanziamento della somma; ma S. M. il Re volle assumersi la spesa e così, ritirato il disegno di legge, altro non rimaneva da fare che entrare nella fase esecutiva dei lavori.

Questo compito avrebbe dovuto, secondo le deliberazioni prese, essere assunto dalla stessa Commissione che aveva prima esaminato e adottato il progetto Sacconi, ma, essendosi, per varie ragioni, ritirati gli on. Beltrami e Fradeletto e il prof. Cantalamessa, essi furono sostituiti dal senatore Monteverde, dallo scultore Pogliaghi e dall'architetto Bazzani.

Tale nuova Commissione ha tenute le sue prime riunioni dall'11 al 13 febbraio u. s. All'adunanza del giorno 12 intervenne S. E. il Ministro, il quale, ringraziati gli egregi artisti che avevano accettato di farne parte, accennò all'altissimo compito che loro si proponeva con l'invitarli a tradurre in atto il desiderio del Sovrano.

Dichiarò quindi l'on. Rava che l'erezione del monumento sepolcrale a Re Umberto non è solo espressione di devozione e di pietà, ma atto di alta importanza politica, perchè la nazione attende che siano degnamente composti i resti mortali del suo Sovrano che un delitto nefando troppo presto le tolse. Ed anche ragioni artistiche vogliono che non si tardi a dare esecuzione alla geniale concezione del Re. S. E. il Ministro non si nasconde le difficoltà che possono sorgere nella pratica attuazione del progetto studiato dal compianto artista, trattandosi di erigere una tomba in un monumento insigne come il Pantheon, ma il nome dei componenti la Commissione lo affida che ogni ostacolo sarà rimosso. Raccomanda specialmente la massima sollecitudine, perchè già da troppo tempo la tomba di Re Umberto domanda una degna sistemazione e il pietoso desiderio dell'Augusto suo Figlio deve essere al più presto esaudito.

Quindi la Commissione iniziò i suoi lavori. A direttore dell'opera ed esecutore della sua parte archittettonica è stato nominato l'architetto Cirilli, nella sua qualità di discepolo e collaboratore del compianto Sacconi. Per questo suo compito gli è stato assegnato un compenso di diecimila lire. La Commissione ha ritenuto che, per giudicare dell'effetto del progetto Sacconi, sia in se stesso, sia in relazione al Pantheon, e per potervi apportare quelle modificazioni la cui necessità già era stata dichiarata dalla prima Commissione, è necessario eseguire un modello al naturale, da esaminarsi sul luogo.

Viene quindi decisa l'esecuzione di un cartone a tempera, comprendente un po' meno della metà della composizione e un fac-simile di massa dell'ara. Si conviene che in questo cartone siano ridotte le proporzioni del modello, di guisa che tutta la composizione sia contenuta fra le due verticali interne dei quadri che circoscrivono i tondi estremi di africano. La lapide sia conseguentemente diminuita e le due figure rimpicciolite, non facendole giungere con la testa alla cornice e sottoponendo ai loro piedi, ove occorra, un piccolo zoccolo. Anche il rilievo delle figure deve essere tenuto molto più basso. Quanto alla policromia, riferendosi al primo schizzo del Sacconi, la Commissione desidera vedere l'effetto dei metalli e dei marmi.

Ma fino da ora decide che le figure siano di lamina d'argento a sbalzo e la fascia inferiore tutta di bronzo, come le lesene laterali, i candelabri ed i festoni del fregio superiore. Per ciò che riguarda i marmi, si mantiene il concetto dell'alabastro per la lapide, scritta a caratteri di bronzo dorato, circondata da una fascia di ametista e profilata di metallo. Si sceglie il

giallo antico come fondo delle statue e del fregio. L'ara sia rettangolare, più alta del bozzetto, addossata al monumento e coi gradini; il tutto in porfido.

Questo modello sarà approntato dal Cirilli con grande sollecitudine, in modo che i commissari possano al più presto esaminarlo e prendere concrete decisioni sull'esecuzione del lavoro.

E' poi stato dato incarico al Direttore dell'Ufficio tecnico dei monumenti di Roma di procedere immediatamente alle necessarie indagini per accertare se l'originaria copertura del nicchione in cui è la tomba di Re Umberto sia a calotta, o a soffitto in bronzo. Tale indagine fu ritenuta necessaria anche dalla prima Commissione, per decidere sulla sistemazione da darsi alla parte superiore del nicchione.

La Commissione espresse infine il desiderio che, per mezzo di S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione, S. M., il Re venisse informato di queste sue decisioni.

Scuole speciali di architettura.

La Giunta Superiore di Belle Arti, convocata insieme con i Capi degli Istituti d'arte del Regno, nelle sue recenti adunanze ha affermata la assoluta necessità ed urgenza di risolvere il problema delle Scuole di architettura e ha espresso un plauso al Ministero per l'opera sua al proposito.

La Commissione ha considerato che oggidì, da noi, gli studi di architettura fanno parte del programma di due ordini d'istituzioni diverse: delle Scuole cioè di applicazione per gli ingegneri e delle Accademie di belle arti. Nelle prime l'insegnamento, insufficiente per se stesso nei rispetti dell'arte per la scarsa cooperazione di altri sussidiari, è ancora reso più inefficace per il fatto che si impartisce ad una scolaresca che non è stata indirizzata con intendimenti artistici.

Nelle seconde poi, se pure in molti casi l'insegnamento dell'architettura come arte è impartito a dovere e si può disporre di buoni mezzi sussidiarî d'istruzione artistica, manca invece il modo di acquistare le cognizioni scientifiche e tecniche, indispensabili all'architetto.

Accanto a questa condizione didattica esiste una condizione di fatto altrettanto illogica e contraddittoria. Cioè le scuole di applicazione, pure essendo insufficienti a dare istruzione adeguata agli architetti, li creano, mentre le Accademie non possono fare altrettanto. In pratica si vede che la massima parte delle opere d'architettura, e anche le più notevoli, sono fatte sotto l'inspirazione, se non sotto la guida diretta (che spesso è impedita da ostacoli legali) di architetti artisti, cioè educati nelle Accademie.

La contraddizione insita in questa condizione dimostra l'urgente necessità d'affrontare il problema. La massima che serve di base alle istituende scuole di architettura e che la Commissione unanime ha votato, è che, l'architettura essendo un'arte, il suo insegnamento deve perciò soprattutto subordinarsi alle norme ed allearsi agli studi che costituiscono gli insegnamenti artistici.

Con ciò la Commissione non intende equiparare gli studenti di architettura agli altri che si inscrivono ai corsi d'arte, sia per le plastiche che per la pittura o perl'arte decorativa. Essa è convinta che siano da stabilirsi radicali differenze sia rispetto al grado di istruzione preliminare da richiedersi all'allievo di architettura, sia riguardo agli insegnamenti che devono integrare il corso.

Il grado limitato di istruzione generale richiesto per l'ammissione ai corsi delle Accademie di belle arti, così come venne deliberato, non può valere per l'architetto. Questi dovrà dunque o superare una prova che si aggiri su materie scientifiche e letterarie e sia tale da dimostrare in lui la maturità necessaria a poter comprendere gli argomenti che si svilupperanno nel corso a cui aspira, o presentare i diplomi di licenza liceale o di Istituto tecnico. Superato questo esame, rimane a dimostrarsi la sua attitudine artistica; la quale potrà essere saggiata col sussidio d'un esame speciale o colla presentazione del certificato di prima licenza delle Accademie, che si consegue dopo frequentato il primo triennio accademico degli studi di belle arti. Questi allievi, che escono dalle Accademie e che si siano in qualsiasi modo procurate le cognizioni scientifico-letterarie che abilitano al corso speciale di architettura dovranno di necessità avere non meno di 17 anni; sarà pure tale il limite minimo di ammissione per quegli altri che si presentano muniti di licenze liceali o tecniche. Superato questo esame, l'allievo entra nel corso d'architettura

per la laurea. Questo corso di architettura che costituirà una scuola autonoma nell'Istituto di Belle Arti, avrà la durata di cinque anni; i due primi corrispondono al biennio di studi specializzati delle accademie, i tre ultimi costituiscono il vero corso superiore di architettura.

Al termine dei primi due anni sarà ancora aperto l'adito al corso superiore di architettura a quegli allievi degli altri rami del corso di belle arti che possano superare le prove delle materie scientifiche e letterarie, insegnate durante questo biennio. Di là da questo limite sono impedite le ammissioni di nuovi elementi; l'esame finale e di laurea, che conferisce il titolo di architetto e il diritto di esercitare quest'arte, non potrà essere sostenuto se non da chi abbia compiuto l'ultimo triennio regolare di studi nelle scuole di Architettura. Rimane tuttavia la facoltà di conferire la laurea ai nostri connazionali che dimostrino d'aver seguito e terminati i corsi in una scuola estera di fama riconosciuta, ottenendone il diploma.

La Giunta unanime fu di avviso che siano da abolirsi le licenze di Professore di disegno architettonico, conferite dalle Accademie, e quelle di Architetto civile conferite dalle Scuole d'ingegneria.

Relativamente ai programmi, la Giunta presentò le seguenti proposte:

Anno primo. — Proporzioni degli ordini e di tutti gli elementi delle fabbriche, studiate con lo sviluppo di ogni dettaglio grafico planimetrico ed altimetrico, costruttivo e decorativo.

Principii di composizione architettonica.

Studio della teoria delle ombre e della prospettiva.

Esercitazioni del disegno della figura.

Esercitazioni di figura e di ornato disegnato e modellato.

Principî dello studio architettonico dal vero sopra parti di fabbriche.

Storia dell'arte.

N. B. Durante questo primo anno dovrebbero riepilogarsi, come preparazione agli studi scientifici dell'anno seguente, gli studi di *geometria piana* e *solida*, di *algebra elementare* e di *trigonometria*.

Anno secondo. — Schizzi architettonici di prospettiva dal vero e di paesaggio.

Seguito della composizione architettonica e della figura e decorazione ornamentale modellata e dipinta.

Algebra, fino alle equazioni di secondo grado o riducibili al secondo grado ed alla risoluzione approssimativa delle equazioni numeriche.

Geometria analitica, fino alla superficie di secondo grado ed alle equazioni di superfici rigate che s'incontrano nell'architettura pratica.

Geometria descrittiva, come base scientifica per le applicazioni alle ombre, prospettiva e stereotomia.

Rassegna e studi sulle diverse categorie di edifizi pubblici; bisogni, esigenze e caratteristiche di ciascuno.

Esercizi di *ex tempore* durante l'anno negli studi artistici.

Storia dell'arte.

Anno terzo. — Elementi di *calcolo infinitesimale* fino alla integrazione delle funzioni ed applicazioni alla misura delle aree, degli archi e dei solidi.

Parte *statica* della *meccanica razionale*, limitata dalla legge d'inerzia fino ai principî di equivalenza tra energia e lavoro.

Nozioni di *chimica generale* ed applicazione alle costruzioni.

Geometria pratica, ossia descrizione ed uso degli istrumenti, rilievi, calcoli, livellazioni, piani quotati, tracciati stradali.

Nozioni di *fisica tecnica* applicata al riscaldamento, ventilazione ed illuminazione degli edifici. Applicazione delle leggi dell'acustica e nozioni d'idraulica applicata alle condotture dell'acqua nell'interno degli edifizi o ambienti architettonici.

Nozioni di *legislazione tecnica*.

L'igiene delle costruzioni architettoniche.

Elementi di *statica grafica* e *meccanica* applicata alle costruzioni.

Seguito della *distribuzione* e *composizione* grafica architettonica. Visite ai Musei.

Esercizi di *ex tempore*.

Anno quarto. — Corso completo di *architettura tecnica*, estimo e piani di esecuzione pratica.

Studio analitico dei diversi *stili architettonici*, in rapporto alla costruzione e decorazione ed alla storia generale dell'architettura, con speciale riguardo al carattere paesano.

Studio continuato sui rilievi *architettonici dal vero*.

Restauro e ripristino grafico dei monumenti.

Storia dell'Architettura.

Progetti architettonici corredati da dimostrazioni grafiche dei complementi, dedotti dalle dottrine scientifiche enunciate nel presente programma.

Esercizi di *ex tempore*.

N. B. Visite ai cantieri di opere in costruzione e prove estemporanee di tutti i diversi lavori ed i diversi modi e mezzi di posizione in opera.

Anno quinto. — Prove estemporanee ed allestimento di progetti completi sotto l'aspetto artistico, tecnico ed economico, con disegni e relazioni esplicative.

Il passaggio da un anno all'altro della scuola si effettua in base ai saggi artistici eseguiti dall'allievo durante l'anno e al risultato di esami per le sole materie scientifiche.

L'esame finale di laurea che abilita all'esercizio professionale consiste nella presentazione di un completo progetto architettonico, eseguito dal candidato e illustrato pubblicamente innanzi la Commissione esaminatrice.

Dott. ARDVINO COLASANTI, *Redattore responsabile*.

Pei tipi di G. Scotti e C. - Roma.

IL SARCOFAGO GRECO-ROMANO RINVENUTO PRESSO LA CHIESA DI S. VITTORE IN RAVENNA.

È noto, anche per averne data comunicazione questo *Bollettino d'Arte* nel suo primo numero, che, da qualche tempo, sono stati iniziati restauri alla Chiesa di S. Vittore in Ravenna, e che il Ministero dell'Istruzione concorre nelle spese, volendo mettere in luce quanto v'è rimasto di antico. Ora, nel fare lo scavo per scoprire il piano primitivo della chiesa, a circa due metri di profondità, a sinistra dell'antica porta d'ingresso e quasi a ridosso del muro della facciata, si sono rinvenuti due sarcofagi, senza coperchio: uno di granito rosa, a tipo bizantino, con trecce all'intorno

Fig. I. — Sarcofago del sec. IX — *Ravenna,* S. Vittore.

del prospetto e dentro croci a corno arricciato, rosoni e foglie di palma *(fig. I)*, e l'altro, di marmo greco, degno, per più rispetti, di particolare illustrazione.

L'uno e l'altro furono estratti il 2 febbraio corrente, alla presenza del Direttore generale delle Belle Arti, Corrado Ricci, e, per ora, sono stati internati nella chiesa.

*
* *

Il sarcofago che abbiamo indicato come più notevole e al quale si riferisce la presente notizia, misura in lunghezza, ne' lati maggiori, m. 2,14, ne' minori m. 0,87, in altezza m. 0,81, ed ha uno spessore di m. 0,14. Vi sono figure nel prospetto e ne' fianchi, epigrafi greche in caratteri latini ed epitafio bifronte e, alle estremità di ogni lato, meno che in quello posteriore, colonnine con capitelli ad ordine composito. Del suo stato di conservazione parleremo più oltre.

Incominciando l'esame della parte figurata dal fianco di destra, rispetto all'osservatore, vediamo comparire seduta su catedra con sgabello una figura di donna coperta di

Fig. II. — Sarcofago del sec. IV — *Ravenna,* S. Vittore. — Fiancata di destra.

veste talare e con altra, sopra, più breve e sollevata in modo da far da velo alla parte posteriore del capo. Degno di particolare rilievo è l'atteggiamento di lei. Discosta alquanto dallo schienale ed eretta sul busto, appoggia la sinistra sulle ginocchia e leva l'altra mano in alto così da avvicinarne il dosso al mento; e, ritirata alcun poco la gamba sinistra, protende sullo sgabello la destra. Degli occhi, uno solo è rimasto, il destro, ed è aperto e fisso. Evidentemente la donna è rivolta verso qualcosa che si levava a lei di contro, ma di cui resta solo una tenue traccia. Tuttavia sembra molto probabile che vi si possa e debba riconoscere uno specchio, di quelli che si affiggevano alle pareti dei salotti e che avevano per zoccolo una statuetta (1). Sul listello al di sopra del capo della donna si legge « MEMPHI » *(fig. II).*

Al fianco sinistro, ricompare — tale è l'impressione immediata che si prova — questa stessa figura di donna, non più velata, e seduta su di una sedia a iccasse

(1) Marquardt, *Man. des Ant. Rom.*, 347; S. Reinach, *Man. de Phil. Clas.*, I, 96.

con spalliera e sgabello. Ha la destra appoggiata alle ginocchia e con la sinistra tocca una scatoletta, o astuccio, sostenuta da un'altra figura che le sta ritta davanti.

È questa maschile e coperta di tunica e mantello; l'una e l'altro scendenti poco più giù del ginocchio. Tiene con la sinistra l'astuccio testè ricordato, e con la destra, levata in alto, tocca la parte sinistra del volto della donna, all'altezza dell'occhio. A destra e a sinistra del gruppo staccano due oggetti a forma di campana, con anello, e, fuori del quadro, lungo il listello, al di sopra della figura femminile, si legge di nuovo la parola « MEMPHI » a cui segue sopra alla figura maschile « GLEGORI » *(fig. III)*.

Fig. III. — Sarcofago del sec. IV — *Ravenna,* S. Vittore. — Fiancata di sinistra.

Il prospetto è diviso in tre compartimenti principali e due zone inferiori.

Nel compartimento di destra è seduta su catedra con sgabello e vestita di abito lungo e rozzamente trattato una figura, forse femminile, la quale tiene levato con ambedue le mani un rotulo, su cui erano scritte parole ch'essa canta o legge, quasi interamente consunte. Sopra ricorre un'iscrizione greca in caratteri latini, molto frammentaria.

In quello di sinistra si mostra una figura di donna, seduta su catedra pure con sgabello, con veste pur talare a panneggiamento più composto, e sonante la lira. Sul suo capo ricorre ancora epigrafe greca in caratteri latini, pur essa, ma in modo fortunatamente minore, frammentaria.

Il compartimento centrale è occupato dal grande epitafio, che si ripete, con varianti di non molta importanza, sul lato posteriore.

Nella zona inferiore di destra, sotto la figura che canta o legge, Mercurio, a busto intero, con clamide, petaso e caduceo, e nella zona inferiore di sinistra, sotto la sonatrice, l'ascia *(fig. IV e V)*.

*
* *

Quale è il significato delle singole figurazioni? È manifesto che il quadro della fiancata destra è intimamente congiunto con quello della sinistra per la stessa figura di donna, designata con la stessa parola « MEMPHI »; ed è pur manifesto che, da solo, non fornirebbe gli elementi necessari a una sicura interpretazione. Perchè la donna è velata? E quel suo singolare atteggiamento che rappresenta?

Fig. IV. — Sarcofago del sec. IV — *Ravenna,* S. Vittore. — Prospetto.

Il quadro di sinistra sembra risolvere ogni dubbio. Siamo nella « taberna » di un medico, o, come i greci dicevano, in un « *ἰατρεῖον* ». Le ventose a destra e a sinistra del gruppo sono della forma di quelle rinvenute ad Ercolano e a Pompei

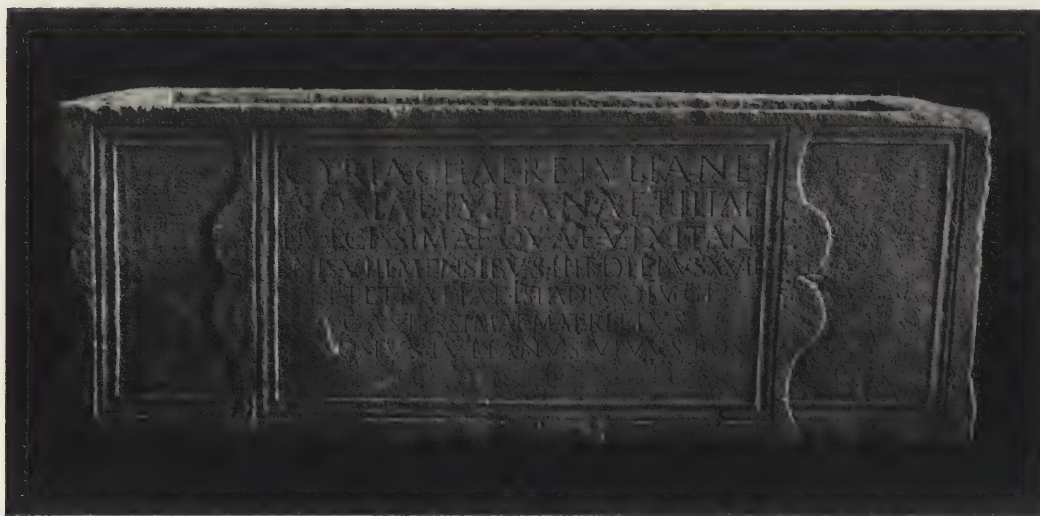



Fig. V. — Sarcofago del sec. IV — *Ravenna,* S. Vittore. — Lato posteriore.

e illustrate dal Vulpes e dal Conforti, e stanno ad indicare, come nella pietra funeraria di Atene e nel bassorilievo del Museo Britannico, la professione medica; la sedia a iccasse è, meno la spalliera, identica a quella scolpita nello stesso bassorilievo e in un rilievo, pure appartenente a medico e conservato a Roma; l'astuccio è il « loculus » dove si tenevano le medicine o i ferri chirurgici. La scena che vi si

Sarcofago del Sec. IV. — Ravenna. S. VITTORE (particolare).

Sarcofago del Sec. IV. — Ravenna. S. VITTORE (particolare).

svolge richiama perciò, benchè in qualche particolare notevolmente diversa, quella della stela gallo-romana (che fu scoperta a Rouchers ed è ora conservata nel museo di Bar-le-Duc) dove un medico o chirurgo oculista ispeziona l'occhio di un cliente, abbassando la palpebra con l'aiuto di uno specillo. (DAREMBERG, art. *Medicus* e *Chirurgia*).

Provato, quindi, che cotesto quadro di sinistra rappresenta un *ἰατρεῖον*, considerato che il medico è in atteggiamento di curare la donna che gli sta di fronte, e questa è designata con lo stesso termine che sovrasta alla figura del fianco destro, e la somiglianza delle due figure femminili è manifesta, par lecito concludere che la donna del fianco destro sia rappresentata in quel modo o a significazione del male che la affligge e del bisogno ch'ella ha di ricorrere al medico, o ad indicare che già gode nella sua casa gli effetti della guarigione ottenuta, o, infine, a caratterizzare genericamente la dama che fu debitrice della sua salute al medico specialista.

Quanto poi al valore delle parole « MEMPHI » e « MEMPHI GLEGORI » si possono affacciare tre ipotesi; ossia possono essere considerate come due nomi propri da riferirsi a due persone reali (con la caduta della lettera o della sillaba finale « MEMPHI-S » « GREGORI-OS » e, per questa, anche con lo scambio, non infrequente, della R in L); o come due nomi propri, ma con significazione simbolica; o « MEMPHI » quale vocativo del nome, e « GLEGORI » quale imperativo di « *γρηγορέω* ». Nel primo caso « MEMPHI » sarebbe il nome della malata e « GLEGORI » quello del medico; nel secondo « MEMPHI » dal radicale « *μεμ* » (*μέμφομαι, μέμφειρα, μέμψις*) varrebbe « colei che si lamenta, la paziente, o, in altra parola, l'ammalata », e « GLEGORI » da « *γρηγορέω* » « colui che sveglia o guarisce, ossia, in altra parola, il medico »; nel terzo « MEMPHI » (nome proprio, o simbolico) « O Memfi » « GLEGORI » svegliati, guarisci o « levati su », come in certe acclamazioni greche di epitafi latini, addotte dall'Orelli. Ora, quale delle tre ipotesi si presenta come più probabile? Vedremo.

Resta il prospetto, dove il pensiero dell'artista si appalesa più chiaramente. La figura che, nel compartimento di destra, canta o legge le parole scritte sul rotulo, (fine di quelle che stan sopra, cioè di versi greci in lettere latine?), ci ricorda, con ogni verosimiglianza, la lode o il discorso funebre (laudatio, o contio o « epitaphios logos »); l'altra, che, nel compartimento di sinistra, tocca la lira, sta ad indicare, anche per il contenuto della lunga epigrafe, la lamentazione, o il treno; Mercurio, nella zona inferiore di destra, rappresenta il Dio che mena le ombre nei luoghi di sotterra (Psicopompo), e l' « ascia » nella zona inferiore di sinistra, riproduce un frequente motivo dei monumenti sepolcrali.

E ora della parte epigrafica. Osserviamo di passaggio che questo di un'epigrafe greca in caratteri latini è, dalle *acclamationes* in fuori, un caso rarissimo e, per ciò solo, una curiosità archeologica.

L'epigrafe del lato destro *(Tav. I)*, frammentaria e mutila, non dà luogo a un'interpretazione probabile, e non ci consente nemmeno, ciò che forse ha grandissima importanza, di riconoscere se e quali rapporti intercedano fra questa epigrafe e l'altra che il tempo ha meglio conservata. Più di due terzi dei caratteri sono abrasi o tronchi, o appena appena, e saltuariamente, adombrati; e però ci dispensiamo anche dall'indicare la decifrazione di quelle parole e di quegli elementi di parole che, pur offrendosi a una lettura paleografica, ci obbligherebbero a distenderci in un minuzioso lavoro irto di congetture, dubbio di risultati, e non rispondente all'indole di una illustrazione preparatoria. Nella li. 2ª spicca *ἅ ἐδίδαξας ἀοίδιμα γράμματα* (in « AEODIMA » è forse un *lapsus* del *γλυφεύς* per *ἀοίδιμα* = celebrati,

famosi; AEO invece di AOE = ἀοι, come dimostreremo più sotto); ma, isolato a quel modo e senza lume di parole contigue, si presta a innumerevoli significati. Per l'ultima riga, in principio della quale si profila un CAERE (χαῖρε?) vorremmo poter ristabilire il testo così:

.....ἐς αἰπό(ν)ῃ σοῦ πληροφόρου ψυχή.

Ne uscirebbe l'espressione consuetudinaria nelle epigrafi pagane greche, secondo la quale, mentre il corpo del defunto giace sotterra, l'anima sua, ἀθάνατος o ἀθανάτη, è salita al suo divino soggiorno, θεῖον ἐς αἰθέρα o ἐς οὐρανὸν ἔβη, e sim.

Quasi integra, fortunatamente, è l'epigrafe del fianco opposto *(Tav. II)*. Sul collarino appare un:

[λιγ]υρὸν μέλος ὄν (!) ποτε Ἑρμῆς.

E, nel listello e nel quadro della figura:

[ε]ὗρε χελώνης μέτρον · ἐγὼ δὲ ψάλλουσ' ἀείδω
πρὸς ζόφον ἠερόεντα χελιδόνι ἴκελον αὐδήν.
Ἀλλά με μοῖς' ὀλοὴ κατέχ[ει καὶ γαῖ]α μέλαινα.
Ὣς μὴν μοι λήθην παρέχει καὶ ἀφείλατο φωνήν.

Questa la lezione da noi prescelta: le molte che si affacciano e che per brevità omettiamo, non danno sostanziali differenze. Circa l'[E]VRE = [ε]ὗρε, MOE = μοι e KAE = καὶ, cfr. Kaibel, *Ep. gr.*, 636 = C. I. 6229, dove EVRESIN = εὕρεσιν, EVDEMONES = εὐδαίμονες, THANATOEO = θανάτοιο, PARHODITAE = παροδῖται; MYR' *erratum fabrile* inv. di MIR', equivale a μοῖρ' per influsso dell'itacismo; MELENA = μέλαινα e APHILATO = ἀφείλατο per lo stesso effetto della pronunzia volgare e per lo scambio delle vocali lunghe coi dittonghi, frequente sopra tutto nelle epigrafi dei bassi tempi; quanto a παρέχι = παρέχει v. C. I. G., *passim*. I vv. 3 e 4 sono intessuti di emistichi, di formule e di clausole omeriche, fra le quali veramente notevole, per l'identità dell'andamento iniziale, l'ἀλλά με μοῖρ' ὀλοὴ di *Π* 849.

È la lirista che parla. Presa la mossa da una mitica allusione a Hermes, inventore della lira — quale ce lo presenta il famoso inno omerico, — « Io, » dice ella, « toccando le corde della lira (senza il plettro, ψάλλειν opposto κιθαρίζειν), canto un mio melanconioso canto, πρὸς ζ. ἠ., alle tenebre caliginose dell'Ade. Ahimè! Il fato crudele mi tiene, e mi ricopre la negra terra; quello stesso fato e quella terra che mi porgono l'oblio, così come mi tolsero con la morte la voce dolcissima ». Si tratta dunque di una lamentazione funebre, che la donna canta in persona propria, ma che può anche assumere un significato più generale e simbolico, quasi di motivo e richiamo appassionato; specie di θρῆνος riducibile in schema esametrico, non senza le anomalie che riscontriamo in tanti epigrammi greci e che, aggiunte alle reminiscenze classiche cucite a guisa di centone, alle imperfezioni di lingua e di stile, alla caratteristica fisonomia delle forme dialettali, ci danno sicuro indizio di un'età tardiva.

*
* *

Agevole, invece, si presenta l'interpretazione dell'epitafio inciso nel centro del prospetto e quasi interamente e identicamente ripetuto nel lato opposto. Tutta la difficoltà sta nell'intendere quel: « CYRIACHAERE IVLIANE » che è una seconda acclamazione (la prima è « HAVE EVGAMI DULCISSIMA INFAS »), ma in parole

greche scritte con lettere latine, precisamente come le epigrafi e i nomi delle fiancate. Equivale, cioè, a KYPIA XAIPE IVLIANE *κυρία* (cfr. Fabretti, *Iscr.*, p. 582-588) « domina » e con le altre significazioni che logicamente ne derivano; *χαῖρε* (pr. chere) have; *Ιουλιανή*, Iuliane, e però senza dittongo. Giuliana è identica a Sosia Giuliana e a colei che nella prima acclamazione è detta « Eugamis » o « Eugamias », che deve essere riconosciuto come un agnome, o, come i Romani dicevano, un *signum* della fanciulla. Il padre Sosio Giuliano, dal quale aveva, naturalmente, ereditato il nome gentilizio « Sosio » e il cognome « Iulian$^{e}_{a}$ » e la madre Tetrazia Isiade (probabilmente una libertina, a cagione del cognome greco) l'avevano chiamata con nome di buon augurio « Eugamis » o « Eugamias » come quella a cui si auspicavano nozze felici; ma Giuliana era morta ancora fanciulla, e il buon auspicio non si era avverato.

Quanto poi al padre C. Sosio Giuliano e alla figlia Sosia Giuliana, v'è ragione di credere che siano parenti di Sosia Omeride, ch'è ricordata nell'iscrizione ravennate riprodotta nel C. I. L. XI, 220, e con quegli altri Sosii che figurano in altra riprodotta dallo Spreti (1).

Se cotesta interpretazione della parte figurata ed epigrafica risponde al vero, come sembra, è, per prima cosa, da escludere la probabilità che il nostro sarcofago sia di origine cristiana, o che vi siano tracce di cristianesimo. La tolleranza di alcune rappresentazioni proprie dell'arte pagana, e non manifestamente idolatriche, si trova, secondo quanto afferma il De Rossi, soltanto nei sarcofagi ch'erano già preparati nelle officine pagane; e fu sempre seguito, da parte dei cristiani, questo attento e sistematico discernimento di evitare, o coprire e, talvolta, anche inesorabilmente scalpellare tutto quello che loro sembrasse direttamente opposto alla fede cristiana. È perciò norma universalmente riconosciuta per sicura nel distinguere gli uni dagli altri questa, che bisogna sempre guardare all'insieme della composizione, e osservare da quale concetto sia essa informata. Ora è evidente che, sotto qualunque aspetto, il sarcofago ravennate appare pagano, e soltanto pagano.

Possono, invece, sorgere dubbi circa una seconda questione, cioè se il monumento sia sempre appartenuto alla famiglia Sosia, o se prima o dopo di essa sia stato usato da altra, come darebbe a supporre – a prima vista – l'epitafio centrale che, messo a riscontro con la parte figurata, sembra doversi riportare a una età diversa. Ma se, invece di raffrontarlo con questa, si paragona la bontà, molto più apparente che reale, delle lettere sue con quelle dell'epigrafe greca in caratteri latini, e si tien presente che nelle età più tarde vi furono lapicidi che simularono quasi perfettamente fin la scrittura dei tempi repubblicani e dell'età augustea, e che artisti diversi possono, contemporaneamente, avervi collaborato, appare chiaramente che, dato anche che questa differenza esista realmente, non può essere ragion sufficiente per attribuire la proprietà del monumento a padroni diversi. Troppe altre ragioni dovrebbero concorrere per rendere plausibile l'ipotesi!

Se dunque il sarcofago è sempre e unicamente appartenuto alla famiglia Sosia, resta a vedere a quale interpretazione generale si presti. Ora a me sembra delinearsi come probabile questa.

C. Sosio Giuliano, di stirpe latina, e medico oculario, sposò Tetrazia Isiade, di origine greca. Dalla loro unione nacque una bambina che dal padre prese nome di Sosia Giuliana e dal padre e dalla madre come « signum » quello di Eugamide o Eugamia.

Morta la figliuola ancora in tenera età e morta la moglie, C. Sosio Giuliano pose loro un sarcofago di marmo greco, nel quale un giorno avrebbe voluto anche

(1) Vol. I, cl. 3ª, n. 85.

egli dormire l'ultimo sonno. Lo fece quindi adornare di figurazioni, di epigrafi e di epitafi che ricordassero lui e la professione sua, accennassero ad affettuosi rimpianti per i suoi defunti, o altrimenti servissero a degnamente adornarlo. E in tutto, figurazioni, epigrafi ed epitafi, volle che fosse mantenuta e rappresentata una generale fusione di elementi greci e latini a significare la particolare condizione della famiglia, romana per parte di lui e greca per parte della moglie.

Resta però sempre di incerta significazione quel « MEMPHI » e « MEMPHI GLEGORI »: Tuttavia, delle tre ipotesi prima fatte, possiamo ora riguardarne una come meno verosimile, quella cioè che considera « GLEGORI » come un nome proprio, sia perchè il nome è di sua natura cristiano e tutto dimostra invece che il sarcofago è pagano, sia perchè bisognerebbe tornare alla supposizione, non corroborata da alcun fatto, che il sarcofago fosse appartenuto prima ad una famiglia e poi ad un'altra, sia, ancora, perchè dovendo quel supposto nome, in tal caso, avere parte così cospicua nel monumento, non si saprebbe trovare ragione valevole a spiegare come il lapicida fosse stato inesatto nella descrizione della parola e, pur essendovi tanto spazio, l'avesse mutilata della sillaba finale. Il che, in parte, si può ripetere anche per « MEMPHI ».

E queste stesse ragioni possono essere addotte contro la seconda ipotesi (cioè che tanto « MEMPHI » quanto « GLEGORI » siano da ritenere come nomi dimostrativi) ma in modo meno persuasivo, perchè, data la tarda età del monumento e gli influssi delle parlate, certe anomalie si prestano a più facile spiegazione.

Quindi più attraente e più accettabile, come più conforme a grammatica e assicurata da riscontri epigrafici, è l'ultima che ci fa ritenere il « MEMPHI » come un vocativo (sia esso un nome proprio — converrebbe tanto bene come agnome anche a Tetrazia Isiade! . . . — o semplicemente dimostrativo) e il « GLEGORI » come imperativo di « γρηγορέω » non nuovo, come abbiamo già indicato, anche in acclamazioni riferite dall'Orelli.

Volendo ora indicare l'età del monumento, dobbiamo, come in ogni altro caso congenere, dedurla dall'esame schiettamente oggettivo de' suoi caratteri letterarî, artistici ed epigrafici e da ragioni estrinseche, se ve ne sono.

Dei caratteri letterarî s'è già fatto cenno. Quanto agli artistici, osserviamo il drappeggiamento non ampio, ma stirato sulle membra; la fronte bassa; le arcate sopracciglíari grandi; l'occhio rappresentato coi segni dell'iride e della pupilla per mezzo di cerchietti; la faccia stretta con zigomi sporgenti; la pelle tirata; le orecchie ampie e piatte; le mani lunghe e grosse, con le dita rigide; il collo stecchito e diritto, e la figura, in genere, senza espressione, senza carattere, senza vita. Per ciò poi che riguarda i caratteri epigrafici, abbiamo già notato più sopra le irregolarità evidenti e probabili delle epigrafi greche, e nell'epitafio bifronte è facile rilevare, come tratto dell'età più tardiva, l'uso indifferente del G classico con l'altro dal riccio interno (cfr. le due parole EVGAMI e COIVGI) e l'I più alto delle altre lettere in Isiadi del lato posteriore, che dal tempo di Augusto fino alla seconda metà del II° secolo servì come I, e poi si conservò, come uso grafico, senza alcuna ragione speciale.

Tra i dati estrinseci è poi da notare il tempo in cui la medicina si specializzò in Italia, perchè, come già affermammo trattando delle figure, v'è ogni ragione per credere che la scena del fianco sinistro si riferisca non solo a medico, ma a medico specialista. Ora è noto che se si deve a greci l'introduzione fra noi di una scienza medica, e se, per attestazione di Plinio, il primo di essi, Arcagato, venne a Roma sin dal 217 a. C., sì fatti medici, greci e romani, si moltiplicarono però solo nei primi tempi dell'impero. Pel caso particolare poi di medici oculisti, ci è

confermata l'esistenza loro in Italia da una serie di iscrizioni riportate nel C. I. L., da strumenti appositi rinvenuti a Pompei, dal frequente ricorso dei loro nomi e degli strumenti loro negli antichi scrittori.

Per tutte queste ragioni non credo di errare riferendo il sarcofago alla fine del 3° o al 4° secolo d. C., e trovando in esso, per l'antichità del tempo, una nuova prova del suo carattere pagano. Donde la necessità di ammettere che la prima sua sede non potesse essere là dove si è ora rinvenuto, ma che in tempi posteriori sia stato tradotto in città e collocato presso il vestibolo della chiesa di S. Vittore.

Ora è risaputo che le leggi romane vietavano di seppellire o di bruciare i morti in città, che il primo cimitero urbano fu fatto entro il perimetro di Roma, secondo il Kraus, solo nel 409 e per assoluta necessità, durante l'assedio di Alarico, e che l'uso di farne altri simili nelle città dell'impero, o, più in generale, di seppellire i morti in città non si estese prima della caduta dell'impero stesso. Anzi il Marucchi afferma in modo assoluto che codesto uso non ebbe in Roma principio che dal sesto secolo. È perciò probabile che anche qui non cominciasse prima che altrove; e il documento teodericiano con che si nomina il marmorario Daniele ad avere come una specie di monopolio e di arbitraggio nella vendita che si faceva in Ravenna delle arche funerarie, non chiarisce dove queste dovessero poi essere collocate, se cioè in città o in cimiteri suburbani.

Si sa pure che, quantunque i documenti non attestino la esistenza della chiesa di S. Vittore in Ravenna prima dell'anno 564, si può per le ricerche fatte dal Savio e basate specialmente sul martirologio geronimiano, fissare qui il culto del martire milanese sin dalla prima età del secolo quinto, e forse nei primi anni di questo stesso secolo, quando venne qui a stabilire la sede dell'impero Onorio, al quale appunto, o a qualcuno della sua famiglia, tradizionalmente, si attribuisce l'erezione di questa chiesa e di altre a santi milanesi, la cui venerazione esso aveva appreso dal grande maestro ed amico suo S. Ambrogio.

È, finalmente, noto l'uso dei primi cristiani di servirsi di sarcofagi pagani non solo per uso loro, apportandovi quei cambiamenti che stessero a dimostrare la loro fede, ma d'introdurli, senza recarvi modificazione alcuna, nei vestiboli e entro le chiese nuovamente erette per il solo scopo di adornarle. Esempio tipico di questo è la serie di monumenti che il De Rossi afferma di aver trovato presso l'oratorio di S. Sisto in Roma, e di quelli che il Marucchi dice essere stati, nel sesto secolo, internati nella chiesa di Santa Maria Antiqua. Si può, quindi, a buon diritto ritenere che l'introduzione in città del nostro sarcofago, e la collocazione sua presso il vestibolo della chiesa di S. Vittore, non sia avvenuta prima della fine del quinto secolo.

*
* *

Da quanto è stato discorso fin qui, appare chiaro che il sarcofago di S. Vittore è di un'importanza archeologica ed artistica e letteraria veramente singolare, sia per le rappresentazioni figurate che lo adornano, la loro significazione, il contenuto loro reale e ideale; sia per i caratteri tecnici delle sculture, per i versi che si aggiungono alla mèsse dell'epigrafia metrica greca, sia, da ultimo, per tutte le particolarità letterarie e grafiche che ho sommariamente accennate. Ond'è che mi riprometto, con l'intelligente collaborazione dell'amico e collega dott. Santi Muratori, a cui è dovuta l'illustrazione dell'epigrafe greca, di far presto seguire questa notizia da uno studio più sicuro e più compiuto di ogni singola parte del monumento.

Ravenna, 18 febbraio 1907.

Dott. Paolo Amaducci.

RECENTI ACQUISTI DELLA GALLERIA MODERNA DI ROMA.

Il gruppo di opere d'arte acquistato per la Galleria nazionale moderna di Roma rispecchia abbastanza fedelmente la mostra di Milano, dalla quale — ad eccezione dello squisito quadretto del Gigante qui riprodotto — proviene e che, com'è noto, non era nè la migliore, nè la maggiore delle varie parti di quella recente e grandiosa esposizione. Fra queste opere, che nell'insieme offrono il pregio della varietà così per gl'intenti come per la fattura, non troveremo il capolavoro; ma possiamo contentarcene, godendo del molto che v'è di buono, senza rimpiangere quel che vi manca di eccellente.

G. Gigante. — Marina di Posillipo. — *Roma,* R. Galleria d'arte moderna.

Prima di tutto salta agli occhi la sproporzione tra taluni lavori e i titoli relativi; ma questo è oggi un fenomeno universale, e nel caso nostro gli è scusa il bisogno e, per conseguenza, l'abitudine delle esposizioni, ove sculture e pitture, se vogliono esser notate in mezzo alla baraonda, devono alzar la voce e strillare come al mercato, giacchè in fondo siamo in un mercato. Ora meno peggio che la volgarità del richiamo stia nel titolo, senza penetrar nell'opera, rimanendo insomma fuori cornice. Volgarità dicevo; ma occorre intenderci. Volgarità perchè si tratta di appariscenza, d'esagerazione adulatrice; ma per altro questi titoli in sè sono anzi stillanti d'ideale: *Riflesso d'oro, Triste alba, Visioni, Eterno sognatore.* Bene, dunque; figuriamoci che adesso, tolte dalla chiassosa concorrenza dell'esposizione di Milano, queste opere riprendano i nomi che in altri tempi gli autori avrebber loro imposto, e osserviamole senza pregiudizio.

La scultura — un marmo, tre bronzi — è stata meno favorita della pittura nella scelta.

Visioni, busto di fanciulla, in « marmo del duomo », è lavoro di Danielli Bassano, molto finito, più nelle gracili braccia e nelle mani che non nella testa, ove

l'espressione è incerta e incerto è il carattere. Pure, un effetto di mestizia in chi guarda questa scultura di mano seria e accurata è inevitabile. Mestizia che si ritrova quasi sempre, del resto, nell'arte contemporanea: è un luttò che accora e che sarebbe più efficace assai se, al pari d'ogni altra manifestazione estetica odierna, fosse meno ostentato. Ma è inutile pretendere da un' ora crepuscolare la calda luce meridiana, come sarebbe vano chiedere a questa la intensa e fine colorazione di quella.

Ed ecco il bronzo di Giovanni Niccolini, in cui la mestizia divien tristezza, quantunque il significato non risulti chiaro. S'intitola *Falciati*, e consiste in un uomo, un falciatore, bocconi su un mucchio di fieno, sopra una carriola. L'abbandono di quel corpo, nudo fino alla cintola, persuade sia un cadavere; ma chi ha « falciato » quella vita? un crimine o una sventura? Penso non manchi la solita, la caratteristica esagerazione dolente che ho notata come tipo, o meglio come

G. Niccolini. — Falciati. — *Roma*, R. Galleria d'arte moderna.

incubo dell'arte di oggi, tanto più che nel gruppetto del Niccolini, abbozzato da mano provetta, di cui conosciamo opere d'assai miglior modellatura, s'insinuano altre stigmati di moda. Infatti, dell'unica figura non vediamo il viso. Ora io non affermo che questo, volta per volta, costituisca una menda, e so anzi che, eccezionalmente, può avere un suo particolare effetto espressivo; ma quando vedo l'abuso, il ripetersi della stessa esclusione in molte, in troppe sculture e pitture, non posso esimermi dal sentirvi il sintomo d'un vizio. In genere, eliminare il volto nelle opere d'arte figurativa è come privare del protagonista una narrazione o un dramma. E questa tendenza è ora spinta a tale estremo, da prevedere, da augurare almeno, una sollecita reazione.

Gli altri due bronzi sono veri e proprii bozzetti. Il primo: *Fauno danzante*, di Augusto Rivalta, è un capriccio di studioso. La figurina, liberamente imitata dall'antico, ha spirito e anche una certa energia; ma spiace che, trattandosi d'espressione d'arte riflessa, non sia condotta a finitezza, quasi fosse invece un'espressione alata,

spontanea, estrosa. Non parrà pedanteria notare che la gamba sinistra, alzata per il ballo, è corta di fèmore, giusto come di femore è lunga la gamba sinistra dell'altro bronzetto, la statuina di Carlo Fontana. Questo vivo, rapido, gustoso schizzo di ritratto d'un giovane seduto in atto di sospendere la lettura d'un libro, s'intitola *Eterno sognatore*, ma in fondo non pare che il libro serva ad altro che a dare un contegno alla figurina, la cui lettura certo non è stata intensa.

Augusto Rivalta. — Fauno danzante.
Roma, R. Galleria d'arte moderna.

I quadri sono cinque acquarelli, quattro tele, un pastello. Quest'ultimo, il meno interessante, è di Vincenzo Volpe e, come dice il titolo, rappresenta *Mezza figura* di giovinetta procace, belloccia, con folti capelli crespi castanei, con la camicia e la vestaglia discinte per lasciare scorgere il seno, quasi in una scollatura d'incuria invece che di lusso. La colorazione ha un che di squallido, non solo per il pallor bruno delle carni, ma pure per la tinta giallastra, smorta della veste. Buona fattura, espressione d'insieme, comune.

C. Fontana. — Eterno Sognatore.
Roma, R. Galleria d'arte moderna.

Gli acquarelli di Onorato Carlandi sono paesaggi un tantino sfibrati, ma nobili, trattati con facilità signorile. Tre presentano vedute fluviali; in una di esse, anzi, si vede il Tevere, tante volte e con tanto amore studiato dal fecondo artista romano. Nel quarto acquarello, il meno serio, è un pezzo di verde boscaglia a Falera; nel quinto, il più bello, un'ampia distesa di Campagna romana.

Or eccoci al gruppo degli acquisti che parmi abbia la maggiore importanza: quattro dipinti a olio, uno dei quali costituiva la più attraente curiosità dell'esposizione artistica di Milano. È di

Giuseppe Pellizza da Volpedo, e s'intitola, un poco ambiziosamente, *Il sole.* Basterebbe: *Effetto d'alba.* Opera di straordinario interesse, inquantochè non sarebbe potuta apparire ieri e forse non apparirà domani; opera d'oggi, opera di questo momento critico che osa sostituire ai veri fini dell'arte quelli della tecnica, è e non vuol esser altro che uno studio di luce. La forma, per quanto è possibile, viene esclusa; non la forma umana soltanto, come da tre secoli la pittura, per influssi nordici, accetta, bensì ogni forma. Il contrario quindi del sentimento storico italiano che, erede del greco, rimane essenzialmente antropomorfo,

O. Carlandi. — Ponte Quattro Capi. — *Roma,* R. Galleria d'arte moderna.

o, quando meno, plastico sempre e determinato. Il Pellizza ci presenta una campagna nell'istante in cui sorge il sole, sì che tutto è sommerso o nella nebbia o nel bagliore. Audace e generoso tentativo, da occhi d'aquila, a patto che non vi s'insista; poichè è logico che la pittura faccia godere la vista e la soddisfi; e questo non si ottiene abbarbagliandola. Identica osservazione può farsi udendo certa musica strumentale odierna, che, invece di far godere l'orecchio, pare si proponga di stordire, e ci riesce. Il singolare effetto di questo quadro è conseguito per mezzo d'un lavoro tecnico da sbigottire. C'è studio originale e c'è pazienza da cenobita. Complementarismo e divisionismo alleati vi combattono un'ultima battaglia, e vi trionfano, sì, ma come Pirro: perdendo troppo. Ecco perchè, dopo l'alta lode, il quadro suggerisce la frase dei bambini puniti: non lo farò più.

Un tema di luce parrebbe anche quello trattato da Arturo Noci, se si dovesse dar retta al titolo, *Riflesso d'oro;* ma in sostanza è un voluttuoso studio di nudo muliebre, se la parola « studio » si voglia intendere come nell'arte musicale, ov'è nome d'una forma, al pari di preludio, scherzo, fantasia. La indeterminatezza sempre crescente nei soggetti di scultura e di pittura consiglia questa e simili adozioni di vocaboli, perchè ci troviamo di fronte a un fenomeno vasto ed evolutivo, anzichè futile e passeggero. Una giovinetta bionda ignuda, con in mano un fascio di fiori

rossi (figura al vero quasi intera), stacca per tono su un fondo di due gialli, dati dalla tenda d'una finestra: ecco tutto. Ebbene, non basta, e dirne la ragione è difficile. Mi proverò. Un effetto di colore, un giuoco di tavolozza: che chieder di più al pittore? Nulla di definito; certo non un argomento, storico o di genere che sia: bensì un'intenzione espressa, qualcosa d'intimo che solo quel giuoco di tavolozza può rivelare, qualcosa per cui il pensiero di chi guarda non debba fermarsi agli elementi costituitivi di quell'effetto cromatico. A ogni modo, il quadro del Noci è delizioso, specie per il contrasto fra il magnifico giallo della finestra e il

O. Carlandi. — Castel Giubileo. — *Roma*, R. Galleria d'arte moderna.

rosso cupo dei fiori: oro e sangue. Relativamente debole è la figura. Bella, ma volgaruccia, modello piuttosto che persona, è dipinta con quel tantino di divisionismo che basta a toglier freschezza alla carnagione, sciupando anche un poco il disegno. Sarebbe ora di finirla con queste mezze tecniche. I tentativi sostituenti all'impasto dei colori sulla tavolozza la miscela delle luci colorate, ottenuta per mezzo di grani o di strie di tinte, hanno la loro ragion d'essere, e appunto nel quadro del Pellizza ne vediamo l'effetto; ma nel nudo di donna, non ad aria aperta, che indeterminatezza, che vibrazioni andremo cercando? Possibile che la visione sia sempre tremula? Possibile costringer sempre chi guarda un quadro a tenersene lontano, come se questo minacciasse d'esplodere?

Tra il pastello del Volpe e il dipinto ad olio del Noci trova posto la tela di Giuseppe Pennasilico, *Triste alba*, che figura una signora vestita da ballo – poco vestita – seduta malinconicamente in un salotto, ove la pallida luce dell'alba contrasta con quella calda e accentrata dei lumi, producendo un effetto madreperlaceo abbastanza comune nella pittura napoletana e forse suggerito dalla iridescenza del golfo. Che mai rattristi la signora non sappiamo, e invece di fermarci a scoprirlo, guardiamo l'ultimo quadro della serie, il più schietto: *Mareggiata*, di Ludovico Cavaleri, semplice e larga rappresentazione delle onde impetuose.

Sotto il cielo grigio la distesa dei flutti verdastri spumeggia iraconda e si rompe

qua più vitrea, là più torbida. In fondo, tre barche a vela. Nell'insieme, il fragore dei marosi e l'impressione dello spazio.

Studii marini sono pure i quattro monotipi di Giorgio Belloni: schizzi, non altro. Più pregevoli mi sembrano i due monotipi di Adolfo Magrini: un orso in una campagna coperta di neve (grigio, azzurrognolo, bianco) e una tigre dormente

Giuseppe Pennasilico — Triste alba. — *Roma,* R. Galleria d'arte moderna.

(rossiccio, bruno e bianco) assai ben resa. Per ultimo abbiamo due disegni, chiaroscuri di Serafino Macchiati: una scena carnevalesca, e il solito duetto muto degli amanti imbronciati. Nulla di nuovo.

I recenti acquisti non potranno essere esposti subito, perchè la Galleria nazionale moderna è ora in soqquadro per lavori di adattamento e assestamento. Peccato, poichè tra quelle sculture, e più tra quelle pitture, non manca qualche soffio d'ardimento e qualche dilettosa espressione d'arte.

Ugo Fleres.

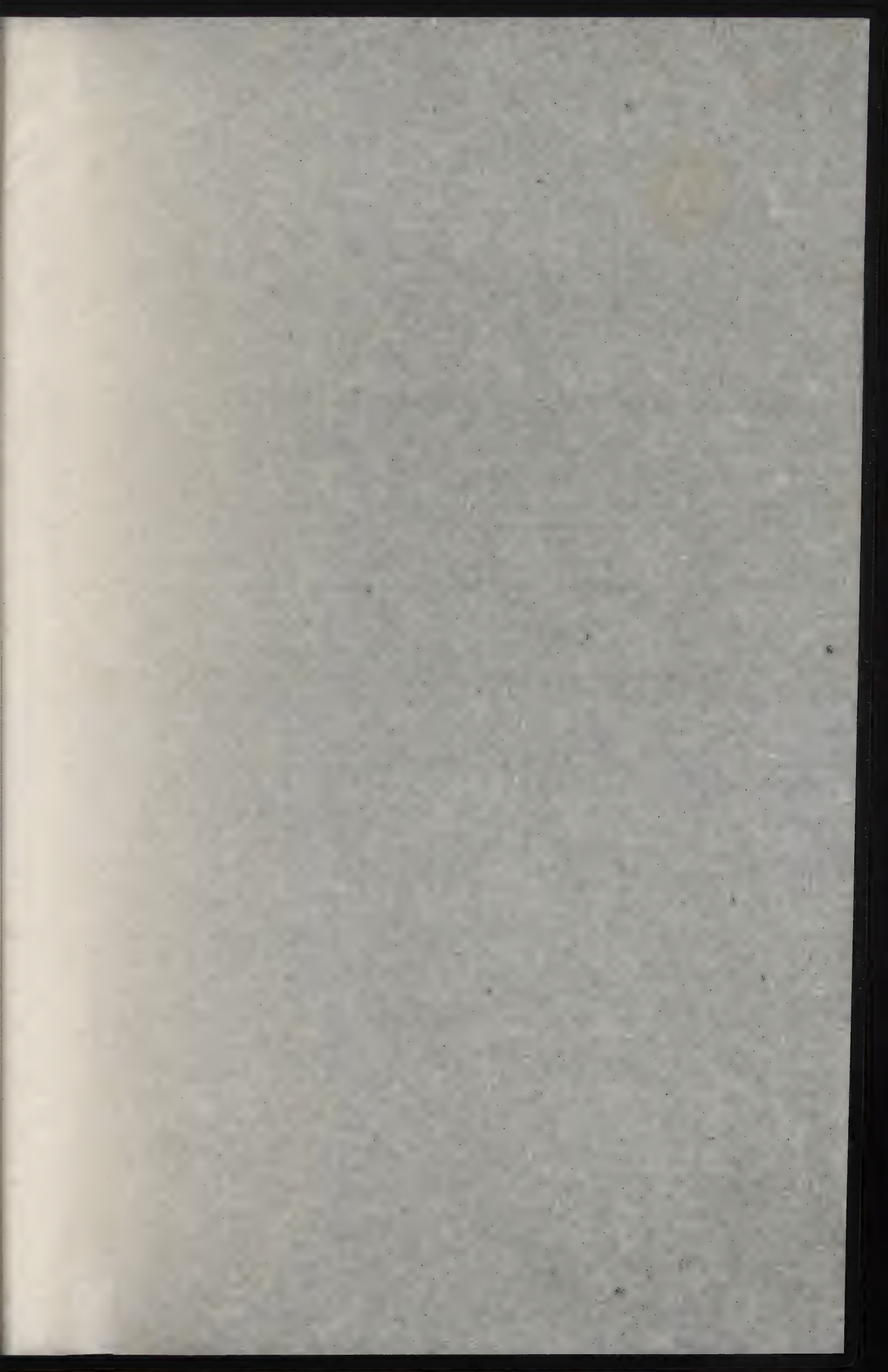
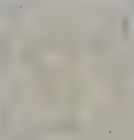
BASSORILIEVI IN LEGNO NELLA R. PINACOTECA DI TORINO.

L'Ufficio di Torino per l'esportazione degli oggetti d'arte e d'antichità, nell'autunno del 1906 propose al Ministero della Pubblica Istruzione di far valere il diritto di prelazione sopra alcuni bassorilievi in legno, presentati per essere inviati a Parigi. La proposta fu accolta ed i bassorilievi si trovano presentemente presso la R. Pinacoteca di Torino.

Arte piemontese della prima metà del sec. XVI. — *Torino*, R. Pinacoteca.

Uno di essi ha la forma di un trittico, ed è alto metri 1,08 e largo metri 1,40. Nello scomparto centrale è rappresentato il Padre Eterno seduto e tenente avanti a sè la croce, sulla quale Cristo è appeso. Nello scomparto sinistro S. Maria Maddalena, ritta in piedi e con un vasetto fra le mani, ascolta la parola di un angioletto. A destra un santo vescovo, anch'egli in piedi, è in atto di benedire. Se si fanno

Battista di Dosso — S. MICHELE.

Parma. — R. Pinacoteca.

girare i due scomparti laterali sui loro cardini, il trittico può chiudersi come un armadio. Sulle parti esterne di questi laterali eravi in origine una composizione dipinta a tempera (verosimilmente una Crocifissione), ma di essa più non rimangono che tracce insignificanti. L'esame della tecnica e dei tipi fisionomici di questo trittico conduce a stabilire ch'esso è opera di un artefice fiammingo che operava verso il 1480. Il carattere nobile della composizione, la forte espressione delle fi-

Arte piemontese del sec. XV. — *Torino*, R. Pinacoteca.

gure, la bizzarra foggia del pieghettare fanno facilmente dimenticare alcuni troppo evidenti e veramente ingenui difetti di esecuzione. Credesi che questo trittico si trovasse trent'anni or sono in una chiesa della città o del circondario di Mondovì. Ultimamente esso era nelle mani di un antiquario di Torino.

Un altro dei bassorilievi consta di un solo scomparto, ma è diviso verticalmente in tre piani. (Alt. m. 1,25; larg. m. 0,57). Nel piano superiore stanno in piedi un santo e tre sante. In quello mediano vedonsi quattro donne e quattro uomini genuflessi. Tutti gli anzidetti personaggi tengono un rosario in mano, e il cordone onde sono cinti dimostra ch'essi appartengono all'ordine francescano. Nel piano inferiore v'ha una cervetta coricata. Questo bassorilievo è di un lavoro alquanto rozzo e poco espressivo, ma ha il pregio di essere uno dei rari esemplari rimastici della scultura in legno nel Monferrato e nel Piemonte durante gli ultimi anni del secolo xv. È tradizione che esso provenga dalla chiesa di San Francesco in Alba, demolita nel primo decennio del secolo xix.

V'ha infine un polittico diviso in sei scomparti. Di questi soltanto i due centrali (che rappresentano l'uno la Madonna col Bambino e l'altro l'Uomo dei dolori) sono scolpiti a bassorilievo, e sono senza dubbio opera di un artefice piemontese della prima metà del Cinquecento. Invece i quattro scomparti laterali sono

Arte fiamminga del sec. XV — *Torino*, R. Pinacoteca.

dipinti ad olio e datano da un epoca posteriore a quella dei due scomparti centrali, com'è provato, oltre che dallo stile, dalla circostanza che uno di essi rappresenta il papa S. Pio V, il quale morì nel 1572. Questo polittico è alto metri 1,25 e largo metri 1,05. Il suo stato di conservazione lascia alquanto a desiderare. La provenienza ne è ignota.

ALESSANDRO VESME.

NUOVI QUADRI NELLA R. GALLERIA DI PARMA.

Dal giorno che la Galleria di Parma vide partire Corrado Ricci, suo ordinatore accurato e scientifico, essa rimase immobile, quasi colpita d'atassia locomotrice e sembrò che lo Stato e gli enti locali avessero dimenticato completamente la splendida collezione. Infatti da quel giorno, omai lontano, fino a pochi mesi or sono, non un quadro, non un disegno vennero ad aumentare o ad integrare le raccolte magnifiche. Ma le sorti mutarono da qualche tempo per cura della Direzione generale per le antichità e belle arti e della Direzione locale dell'Istituto. A compensare l'adinamia passata ben sei opere, fra moderne ed antiche, entrarono in meno d'un anno nelle sale severe, secondo l'ordine cronologico seguente: *Fresco* di Pier Antonio Bernabei (1567–1630 c.), 17 febbraio 1906. *Chiostro di Monreale* di Salvatore Marchesi (n. 1852...) e *Fior di loto* di Amedeo Bocchi (n. 1883...), fine del febbraio 1906. *La famiglia di Dario ai piedi di Alessandro*, di Sebastiano Ricci (1660-1743), 13 novembre 1906. *La vendemmia* del cav. Cecrope Barilli, donata l'8 di agosto 1906, entrò definitivamente in Galleria il 14 novembre 1906. *S. Michele* di Battista Luteri o Battista di Dosso (m. 1548), 10 gennaio 1907.

Pier Antonio Bernabei — La Madonna della Misericordia — *Parma*, R. Galleria.

Il grande affresco del Bernabei esisteva sopra la porta esterna dell'Orfanotrofio femminile di Parma e con la sua mole impediva che si potessero allargare ed allungare le finestre dell'ospizio secondo i desideri dell'amministrazione e i suggerimenti dell'igiene. Si venne ad un compromesso, e il pio luogo cedette la proprietà dell'affresco, a patto che lo Stato si addossasse le spese dello strappo e trasporto su tela. Quantunque l'opera versasse in condizioni pietose, un modesto e coscienzioso restauratore, il Filippini, compì lodevolmente la trasposizione sotto la vigilanza della Direzione della Galleria. Senza essere un capolavoro, il dipinto del Bernabei acquisterà, anche agli occhi dei lontani, un valore speciale, qualora si tenga presente che la Galleria mancava finora d'un saggio qualsiasi del pittore e frescante parmigiano, il quale rappresentò la *Vergine della Misericordia* circondata da orfanelle, da orfani e dai rettori d'ambo i sessi del conservatorio. Alcune teste hanno merito di

grande verità nelle forme, di sobrietà nelle tinte, di energica precisione di linee e di tocco. Altezza m. 2,14 larghezza m. 4,60.

Il Ministero dell'Istruzione Pubblica vinse nell'estrazione del 1906, presso la Società parmense d'incoraggiamento, il bellissimo *Chiostro di Monreale* riprodotto con evidenza e tecnica impareggiabili da Salvatore Marchesi parmigiano. La Direzione della Galleria avviava immediatamente le pratiche opportune perchè il dipinto venisse concesso in dono. S. E. il Ministro accolse con favore la domanda, assicurando così alla collezione di Parma l'opera forse più vasta e luminosa del valente prospettico. M. 2,04 × m. 1,52. Tela.

Il Bocchi è un artista giovanissimo. Il suo *Fior di loto,* non ostante le inesperienze e le manchevolezze, è lavoro originale e bene equilibrato. La colorazione del fondo, vera e fresca, porta una nota vivace e insolita nella raccolta, in generale

Sebastiano Ricci —. La famiglia di Dario dinanzi ad Alessandro. — *Parma,* R. Pinacoteca.

un po' greve e povera di luce, dei parmigiani moderni. Il quadro fu vinto dal Municipio nell'estrazione già ricordata e poco dopo, in seguito a richiesta della Direzione della Galleria, il sindaco d'allora, comm. Giovanni Mariotti, ne accordava il deposito incondizionato. M. 1,26 × m. 2,61. Tela.

La Vendemmia fu dipinta egregiamente nel 1876 a Roma dal cav. Barilli direttore del R. Istituto di Belle Arti in Parma. La Galleria contava già parecchi lavori del valente artefice, ognuno dei quali attesta d'uno speciale momento artistico dell'autore. Mancava però un documento importante e questo venne col dono gentile della magnifica tela richiesta personalmente dalla Direzione della Galleria. La tecnica robusta, il disegno sicuro ed elegante, l'ottimo colorito, doti comuni nei dipinti del Barilli, raggiungono un grado ben alto nella *Raccolta dell' uva,* che, in fatto di pitture di cavalletto, deve considerarsi il capolavoro dell' artista. M. 1,20 × m. 0,82. Tela.

La famiglia di Dario ai piedi di Alessandro è uno dei quadretti più graziosi, meglio concepiti e meno lontani dal vero del fecondo Sebastiano Ricci. La fre-

schezza del colorito, la limpidezza armonica dei toni, la dolcezza tenue del cielo, la facilità del disegno e dell' esecuzione, la precisa sicurezza del pennello fanno perdonare la posa un poco trasandata di Alessandro e qualche esagerazione nel chiaroscuro, nelle pieghe, nelle appiccature e nelle mosse di varie membra. Fra le tele che l'ingegno fervido di Sebastiano seminò per ogni dove, questa nostra conta fra le più corrette e più lodevoli e fra le meno influenzate dal manierismo del secolo. Il quadro, presentato dal prof. Luigi Paolini, venne venduto allo Stato dal prof. Giovacchino Gamberini su proposta dell'allora direttore delle Gallerie di Firenze comm. Corrado Ricci. M. 0,78 × 0,98. Tela.

Il 29 di settembre del 1523 Alfonso I d'Este riprendeva Reggio nell'Emilia senza colpo ferire, perciò « portossi subito alla Cattedrale e prostrato nanti l'altar maggiore, con le lagrime agli occhi rese grazie a Dio per avere riacquistata la città senza spargimento di sangue. In memoria di tale favore eresse nella stessa Chiesa una Cappellania all'altare di S. Michele di circa venti doppie di entrata e che anche in oggi s'intitola l'altare di S. Michele » (1). Il quadro spetta dunque con molta probabilità alla fine del 1523, o ai primi del 1524 e il duca Alfonso dovette mandarlo, bello e compiuto, da Ferrara dove lo dipinse Battista Luteri o Battista di Dosso (+ 1548). Rimase nella Cattedrale di Reggio entro la cappella Estense fino al 1788, nel quale anno venne ceduto dal Capitolo al canonico Tarasio (2) Cassoli. Sembra che la tavola gli venisse venduta (?) per far fronte alla spesa di lire reggiane 1422 (3), incontrata rinnovando la cappella. Il serenissimo di Modena aveva rinunciato il 19 ottobre 1788 alla proprietà della cappella e inoltre aveva donato un altare in marmo appartenente alla confraternita di S. Stefano in Reggio. « Ora si potrà abbellire l'anzidetta cappella sul gusto di tutte le altre » scrive il vescovo di Reggio il 21 novembre 1788 al conte Giov. Battista Munarini, ministro della giurisdizione in Modena, incaricandolo « di rendere umilissime azioni di grazie all'altezza serenissima ». La sorte del dipinto era omai segnata e ben presto venne sostituito da un'opera mediocre d'autore incerto che si vorrebbe identificare in un Giambattista Ferrari, ignoto, peraltro, alla cronaca della pittura parmigiana. Per eredità e per delegazioni di coeredi venne ultimamente alle mani del signor Cesare Venturi di Reggio e da questi lo comperò il Ministero della Istruzione Pubblica, su proposta del prof. Naborre Campanini, cui si deve lode vivissima per avere assicurato alle Gallerie dello Stato una fra le tavole più drammatiche, più importanti e più vaste di Battista, tavola che stava per cadere nelle mani d'uno speculatore. S. Michele, con le chiome al vento e vestito d'armatura cinquecentesca, sta per calare sul capo del demonio, già atterrato, uno spadone a due mani. Il nobile giovanetto non s'arresta, ma colpisce passando, mentre nella bella testa accigliata balena un lampo di vittoria. Nel secondo piano, a sinistra, i dodici apostoli stanno intorno al sepolcro vuoto della Vergine, sparso di rose ed altri fiori. In alto, fra legioni d'angioli adoranti, l'Assunta alza le pure mani al cielo, mentre dietro di lei sfavilla la luce eterna. Un magnifico paesaggio fantastico occupa il fondo, tutto smagliante di luce fredda, siderea, come si vede in generale negli sfondi del Luteri. Il piano, abbondante d'acque limpide e seminato di villaggi, viene chiuso da una corona di monti lontani, scoscesi ed azzurrini, illuminati qua e là da sprazzi di

(1) Dalla pag. 39 della « *Cronaca manoscritta* » del Pellicelli, indicatami dal signor canonico Giovanni Saccani della Cattedrale di Reggio Emilia, il quale mi favorì anche parecchie fra le notizie seguenti.

(2) Non Teresio come scrissero diversi.

(3) Lire italiane 355 c.

luce bianca. Sul cielo vagano delle nubi, anch'esse bianche, e spiccano le fronde aurate degli alberi, vere quinte che danno profondità alla scena. Nella tavola, d'intonazione potente e di fortissimo, ardente colorito, è notevole il contrasto fra la parte inferiore e quella superiore, fra la terra e il cielo, fra l'ombra terrena e il chiarore celeste, il quale cresce a mano a mano finchè vibra e scintilla sotto i piedi e intorno al capo della Vergine. E perchè la sinfonia dei toni fosse più squillante ed intensa, più vivace e più ricca, il pittore, con sottile accorgimento, vergò le vesti della Madonna di sottili strali d'oro da cui sprizzano lampi, mentre il grave manto sanguigno del S. Michele e il giallo aurato del corsaletto (1) contrappuntano la nota azzurra e fredda del balteo e della tunica ed equilibrano il rapporto ardito di tonalità fra il colore acceso e giovanile delle braccia nude dell'Arcangelo e quelle cupe, ma fosforescenti, del demonio. L'esecuzione e il disegno delle parti nude del S. Michele lasciano desiderio di correttezza ed accuratezza maggiore, mentre sono perfette la testa demoniaca e ancora più quella angelica modellata con parsimonia sapiente di piani, con semplice, levigata sodezza. Anche il torso e il braccio destro del demonio sono modellati con vigore. Ma dove si rivela meglio la bravura di Battista è nel paesaggio schizzato con franchezza ed abilità meravigliosa, con una intensità di toni verdi e di vita vegetale insuperata, con tinte d'una straordinaria finezza vellutata, con fabbriche avvivate da tocchi facili e liberi, ma decisi, e da sottili guizzi di luce che lambono i contorni. La firma dice soltanto:

M. 2,28 × m. 1,61. Tavola.

LAUDEDEO TESTI.

(1) Ha sofferto ritocchi poco discreti.

UN QUADRO DI CARLO DOLCI NELLA PINACOTECA DI BOLOGNA.

Fra i quadri recentemente acquistati dalla Pinacoteca di Bologna e non ancora pubblicati, è una piccola tavola, rinvenuta a Firenze, dipinta ad olio, rappresentante David, il quale con la fionda ha ucciso il gigante Golia.

Nella breve tavoletta, la quale misura m. 0,23 di larghezza per m. 0,175 di altezza, l'eroe è rappresentato in aspetto giovanile con i lunghi capelli sciolti sulle spalle, l'avambraccio destro appoggiato al sasso omicida, la fionda nella mano sinistra e il capo di Golia spiccato dal corpo e poggiato su un tavolo vicino.

Carlo Dolci - David e Golia — *Bologna*, R. Pinacoteca.

Nessuna fierezza è nella dolce fisonomia dell'imberbe campione d'Israele e negli occhi mansueti non scintilla l'inebriante gioia della vittoria, ma vaga un'ombra di serena melanconia; anche le mani, nella loro elegantissima mollezza, sembrano meglio abituate alle più raffinate voluttà del tatto che alle rudi fatiche della guerra. Così Carlo Dolci, che dipinse la piccola tavola, rivelò l'affettazione del suo stile nella convenzionalità della rappresentazione, non meno che negli studiati effetti di luce, nelle ombre nere, nel color vitreo e nell'esecuzione accuratissima, ma fredda, la quale ci fa apparire il quadro liscio, come di stucco.

Riesce assai interessante mettere a riscontro della tavoletta della galleria di Bologna un disegno depositato dal dott. Gustavo Frizzoni nella pinacoteca di Brera. Largo m. 0,16 e alto m. 0,22, questo disegno è eseguito a matita rossa e nera e fu alquanto ripassato all'acquarello nella chioma della testa recisa di Golia. Esso fu incollato su un cartone, e i suoi margini, molto guasti, vennero macchiati con una tinta neutra per armonizzare la graziosa composizione col fondo. Per quanto se ne può giudicare dallo stato attuale, nessuna marca di fabbrica o filigrana indica

la provenienza del disegno o almeno del foglio, che in basso ha un cartellino incollato, su cui, in carattere non moderno, è scritto: Carlo Dolci (1).

Appare evidente che il disegno del dott. Frizzoni rappresenta il primo pensiero che poi il Dolci, con qualche variante, espresse nel quadretto entrato recentemente nella galleria di Bologna. Similissima nelle due opere d'arte è la figura di David; poco diverso l'atteggiamento delle mani; solo la testa del gigante ucciso, che nel quadro si vede a destra, poggiante su una gota, nel disegno trovasi immediatamente vicino al macigno e posa sull'occipite. Così nella tavoletta come nel disegno il sasso apparisce enormemente sproporzionato alla capacità della fionda che il giovane guer-

Carlo Dolci - David e Golia — *Collezione del Dr. Frizzoni.*

riero stringe nella sinistra, ed è evidente che il pittore ad esso volle dare più un valore simbolico che realistico.

La medesima finitezza di esecuzione che si riscontra nel dipinto di Bologna troviamo nel disegno del Frizzoni, in cui le più minute particolarità delle pupille chiare, delle vesti, delle mani e delle ciglia sono curate con insuperabile diligenza, e le ombre, nereggianti sul fianco sinistro dell'eroe giovinetto, si fanno tenui e delicate sul suo volto, dove, con magistrale fusione, sono rese le più lievi mezze tinte dei moltissimi piani.

Arduino Colasanti.

(1) Gli elementi per descrivere tale disegno, di cui conosciamo soltanto la fotografia, ci furono forniti dal dott. Malaguzzi Valeri, ispettore nella pinacoteca di Brera.

ATTI UFFICIALI

Dichiarazione di monumento nazionale della casa di Giosuè Carducci.

VITTORIO EMANUELE III.

PER GRAZIA DI DIO E VOLONTÀ DELLA NAZIONE RE D'ITALIA.

Considerata la convenienza di dichiarare in modo pubblico e solenne l'alto interesse che per la storia della letteratura e della poesia nazionale ha la casa ove nel Comune di Pietrasanta ebbe i natali Giosuè Carducci;

Sulla proposta del Nostro Ministro segretario di Stato per la Pubblica Istruzione;

Abbiamo decretato e decretiamo:

Articolo unico. — La casa nel Comune di Pietrasanta dove ebbe i natali Giosuè Carducci è dichiarata monumento nazionale.

Il predetto Nostro Ministro è incaricato della esecuzione del presente Decreto, che sarà registrato alla Corte dei conti.

Dato a Roma, il diciassette marzo 1907.

VITTORIO EMANUELE.

Rava.

Conservazione delle antiche campane.

Circolare. Roma, 10 marzo 1907.

Ai Prefetti del Regno,

Consta a questo Ministero come sovente avvenga che nei campanili di chiese aventi carattere monumentale siano sostituite le antiche campane, senza preoccupazione del deterioramento che la sostituzione può portare.

Spesso le campane vengono fatte di eccessiva pesantezza, e così le armature sono fatte e collocate senza riguardo alle leggi della meccanica, in modo da compromettere per l'avvenire la conservazione dell'edifizio.

In massima poi, prima di procedere alla rifusione o alla sostituzione di un'antica campana, è opportuno che venga esaminata questa da persona competente, per evitare la dispersione dei documenti ormai non frequenti che restano in Italia di una industria artistica che ha avuto tradizioni e importanza propria.

Prego perciò la S. V. di rendere avvertiti tutti i preposti alle parrocchie di codesta provincia che, prima di provvedere a lavori alle armature delle campane o alla sostituzione o rifusione di esse, sia che appartengano a campanili monumentali, sia che abbiano un proprio intrinseco valore storico o artistico, dovranno, come per qualsiasi altro lavoro ad edifici che abbiano importanza artistica o storica, informare in precedenza del fatto l'Ufficio regionale competente per territorio, e non iniziare alcun lavoro prima di esserne stati autorizzati.

Il Ministro: Rava.

ATTI PARLAMENTARI

Per i Van-Dyck di Genova.

Il Ministero, appena il 26 febbraio u. s., ebbe notizia dell'esodo da Genova — di cui fu dato cenno nel precedente numero del Bollettino — dei sette ritratti di A. Van-Dyck appartenenti alla famiglia Cattaneo della Volta di quella città, inviò a Genova il dott. Valentino Leonardi, Segretario nella Direzione Generale per le Antichità e le Belle Arti, e provvide per la denuncia della clandestina esportazione al Procuratore del Re presso il Tribunale di Genova.

I fatti relativi alla vendita, e all'azione prima e dopo svolta dal Ministero, furono riassunti nella risposta data dall'on. Ciuffelli, sottosegretario di Stato per la P. I., all'on. P. Guastavino, il quale aveva interrogato il Ministro della P. I.: « 1° per sapere quali provvedimenti intenda adottare onde impedire il continuo esodo dei tesori d'arte dall'Italia; 2° per sapere se i quadri di Van Dyck appartenenti alla famiglia Cattaneo Della Volta, già esistenti in un palazzo di Genova, hanno, come si afferma insistentemente, preso la via dell'estero; 3° per conoscere la ragione per cui non sarebbero catalogati fra le opere d'arte contemplate dalla legge; 4° per sapere se, nel caso che la vendita di detti Van Dyck sia illegale, il Governo abbia provveduto al loro sequestro; 5° per proporre che il Governo proceda alla nomina d'una Commissione di artisti, la quale nel minor tempo possibile compili un catalogo completo di quante opere d'arte di maggiore importanza sono in Italia; 6° perchè, infine, il Governo presenti opportuna proposta di legge onde aumentare il fondo destinato all'acquisto di opere d'arte ».

S. E. l'on. Ciuffelli sottosegretario di Stato per l'Istruzione pubblica nella seduta del 16 marzo u. s. così rispose: « Come la Camera ha udito, il collega Guastavino non ha rivolto al Ministro una semplice interrogazione, ma una serie di domande che, prendendo le mosse da un fatto speciale, doloroso e deplorato, si estendono a quasi tutta l'Amministrazione delle Belle Arti, all'intero problema della conservazione del nostro patrimonio artistico e storico.

La Camera, quindi, mi vorrà perdonare, se parlerò meno brevemente del consueto; tanto più che si tratta di un argomento di vivo e generale interesse. Dirò ciò che risulta al Ministero intorno alla vendita ed al temuto trafugamento dei bellissimi dipinti del grande pittore fiammingo, e risponderò poi alle domande del collega Guastavino, accennando anche ai propositi ed agli atti del Ministro, per ciò che concerne l'Amministrazione delle Antichità e delle Belle Arti.

I ritratti dipinti dal Van Dyck, venduti a Genova dagli eredi Cattaneo Della Volta, erano sette; furono venduti, nei primi di gennaio ultimo, a certo Antonio Monti, che dichiarò di essere residente a Ferrara, pel prezzo di due milioni e mezzo. La condizione, per così dire, giuridica dei bellissimi dipinti era questa: che essi non erano elencati nel catalogo degli oggetti di sommo pregio e quindi potevano essere venduti in Italia, ma non potevano esserne esportati, senza il consenso dell'Ufficio di esportazione, e senza il pagamento della tassa progressiva di esportazione, la quale in questo caso raggiungeva il 20 per cento *ad valorem*, e perciò ammontava alla cifra tonda di mezzo milione di lire.

Fino dai primi di novembre, il Ministero della istruzione ebbe privata notizia che, per il fatto della divisione della proprietà degli eredi Cattaneo, i dipinti del Van Dyck correvano pericolo di essere venduti, e concepì il sospetto che questi quadri potessero essere mandati all'estero. Perciò con telegramma del 9 novembre espresse questo timore e fece presente questo pericolo alla prefettura di Genova, interessandola a procurarsi esatte notizie intorno al numero, al soggetto, al valore di questi quadri. La risposta del prefetto fu rassicurante, pervenne poco dopo ed in sostanza è la seguente: I preziosi quadri del Van Dyck posseduti dalla famiglia dei marchesi Cattaneo Della Volta non corrono pericolo alcuno di vendita e tanto meno di esportazione all'estero. Ciò tenuto conto delle condizioni finanziarie dei proprietari, come pure delle loro famigliari tradizioni.

Io debbo soggiungere che questa opinione del prefetto era generalmente condivisa dalla cittadinanza genovese, la quale stentava a credere che persone fra le più facoltose, fra le più nobili della Superba, volessero privarsi, volessero privare le loro famiglie e la città loro di questi invidiati

capolavori, dei ritratti dei loro maggiori, che per tre secoli erano stati gelosamente custoditi negli aviti palazzi.

Ad ogni modo il Ministero rinnovò alla Prefettura le raccomandazioni di invigilare e di procurarsi e mandare esatte notizie intorno ai quadri in discorso; ma pur troppo queste notizie non giunsero se non insieme a quelle dell'avvenuta vendita.

Il Ministero inviò subito a Genova un intelligente funzionario della Direzione generale di belle arti, con il compito di assumere e riferire tutte le informazioni che poteva raccogliere intorno al fatto, intorno a questa vendita, di farne denunzia all'autorità giudiziaria e di coadiuvare tanto questa quanto l'autorità politica nella azione da spiegarsi per impedire il trafugamento, nel caso che esso non fosse stato consumato, e per punire i colpevoli del contrabbando, nel caso, purtroppo temuto, che fosse già avvenuto.

Ma un altro compito fu pure fatto adempiere dal Ministero, il quale inviò a Genova il direttore dell'ufficio regionale dei monumenti di Torino e il direttore della pinacoteca di Torino: il compito cioè di accertare se tra i quadri rimasti presso gli eredi Cattaneo ve ne fossero altri di valore, dei quali dovesse essere impedita l'esportazione. Questo accertamento fu fatto, ed in seguito alla relazione tecnica che il Ministero ha avuto, si sono presi provvedimenti perchè alcuno di quei quadri, riconosciuto pregevole, venga inscritto d'urgenza nell'elenco degli oggetti di sommo pregio, in modo che non possa essere venduto ed esportato. Frattanto per i quadri già venduti, con le denunzie e le notizie date dal Ministero, l'autorità giudiziaria è stata messa in grado di promuovere una duplice azione: un'azione penale ed un'azione civile.

L'azione penale, relativa al temuto trafugamento ed alla frode per la non pagata tassa di esportazione, che, come ho detto, ammonta ad una somma ingente; l'azione civile, perchè si crede che la vendita, la quale in parte è avvenuta nell'interesse di minorenni, sia stata fatta senza la prescritta autorizzazione del tribunale.

Comprenderà la Camera come riguardo a questa duplice azione, allo stato delle cose, io non possa, prima dell'esito del giudizio, prima cioè che i giudizi si svolgano, dire di più; come di più non posso dire riguardo alle indagini, che si sono fatte e si fanno tuttora, riguardo alle persone che hanno preso parte a questa vendita e ai luoghi in cui i quadri furono trasportati. Ma, ad ogni modo, il fatto che, dopo le indagini eseguite e dopo l'impressione che la vendita ha prodotto a Genova e fuori, questi quadri rimangono occulti e non si dichiara dove si trovano, dimostra chiaramente che noi siamo di fronte ad un reato, e perciò l'autorità giudiziaria potrà procedere con la massima energia, con tutti i mezzi che la legge ad essa dà e che non sempre sono consentiti alla autorità politica ed amministrativa. Nel giudizio penale che si è promosso, il Ministero della pubblica istruzione si costituirà parte civile.

Con l'esposizione dei fatti io ho risposto implicitamente ad alcune domande del collega Guastavino, il quale però mi ha rivolto altri punti interrogativi. Egli domanda la ragione per la quale non siano state catalogate fra le opere di sommo pregio quelle vendute.

Questo catalogo fu compilato nel 1903 da una apposita Commissione. Io non posso ora precisare al collega Guastavino quali furono i criteri seguiti dalla Commissione, la quale era composta di uomini competentissimi, come il nostro collega Molmenti, Adolfo Venturi e Corrado Ricci; ma posso dirgli che la ragione principale, se non unica, per cui i quadri non furono catalogati è questa, che i quadri erano tenuti celati, che non era permesso di vederli, che nè il pubblico nè gli artisti potevano accedere nel palazzo ove si trovavano, sicchè mancavano dati sicuri intorno ad essi, mancavano quelle indicazioni che avrebbero permesso alla Commissione di iscriverli nel catalogo delle opere di sommo pregio.

Noi ci troviamo di fronte a questa contraddizione, che, per essere inscritti nell'elenco delle opere di sommo pregio, i quadri debbono essere veduti, giudicati e descritti, mentre è vietato l'accesso nelle case dei privati, in cui i quadri sono conservati, se prima non sono i quadri stessi catalogati!

Questa, se non è una vera contraddizione, è certo una lacuna, sulla quale richiamo l'attenzione della Camera, anche perchè nella prossima discussione della proposta di legge, che è già dinanzi al Parlamento, sulla conservazione degli oggetti di antichità e di belle arti, voglia determinare bene di quali facoltà si debbano valere gli uffici d'arte e l'autorità politica per assicurare la conservazione del nostro patrimonio artistico. Bisogna che anche il paese sappia fin dove si vuol giungere, fin dove si può provvedere per questa conservazione.

Ma l'onorevole Guastavino domanda anche che si nomini una Commissione di artisti con l'incarico di compilare un catalogo completo di quante opere d'arte di grande importanza sono in Italia.

Infine egli domanda che sia aumentato il fondo destinato all'acquisto delle opere d'arte. Ebbene,

io sono lieto di ricordargli che questi suoi desideri sono già stati ampiamente soddisfatti dal Governo, il quale ha appunto proposto di stanziare un apposito fondo per la compilazione del catalogo generale degli oggetti di antichità e di arte, ed ha inoltre proposto di accrescere grandemente e in vari modi il fondo destinato agli acquisti di oggetti di belle arti.

Credo quindi di poter rilevare in via generale che all'attuale Ministero non si può rivolgere l'addebito di trascurare l'Amministrazione delle Belle Arti, di non preoccuparsi abbastanza della conservazione dei nostri tesori artistici e storici.

Infatti nel breve tempo, da che l'attuale Ministro è alla Minerva, ha nominato, facendo un'ottima scelta, il Direttore generale delle Belle Arti, che mancava da molto tempo, e che pure era necessarissimo; ha migliorato la disciplina ed ha represso le negligenze del personale degli Uffici di Antichità e Belle Arti con provvedimenti giusti ma rigorosi, come da molto tempo non si prendevano e che gioveranno come esempi salutari.

Ha, come ho detto, aumentato la dotazione annua per l'acquisto degli oggetti di antichità e di arte, portandola da 200 a 300 mila lire; ha definito i progetti di legge fondamentali per l'Amministrazione, che sono già dinanzi alla Camera e pronti per la discussione.

Infine il Ministero ha proposto la costituzione di quel così detto Monte delle Belle Arti, per il quale vengono stanziati 5 milioni, le cui rendite, ed in caso di necessità e di acquisti eccezionalmente importanti anche il capitale, possono essere adoperate allo scopo di comprare oggetti di antichità e di arte, allo scopo di far sì che non rimanga una vana ombra o talvolta una dura imposizione quel diritto di prelazione che lo Stato bisogna che qualche volta eserciti veramente per impedire che i privati vendano e facciano esportare i loro oggetti.

Infine ho pure detto all'on. Guastavino come si sieno stanziati nel nuovo bilancio 40 mila franchi per il catalogo generale degli oggetti di antichità e di arte, catalogo veramente indispensabile, perché, oltre ad indicare la condizione, il numero ed il carattere degli oggetti, deve pure chiaramente indicare le persone e gli enti che li custodiscono. Esso dunque sarà efficacissimo mezzo per determinare le responsabilità, per impedire quindi le vendite, i trafugamenti e i furti che tutti deploriamo.

Mi pare dunque che il Ministro possa dire che più delle parole questi suoi atti e fatti provino la sua cura gelosa ed operosa per la custodia e la buona amministrazione del prezioso e glorioso patrimonio artistico e storico della Nazione.

* * *

Il quadro di cui, su parere della Commissione speciale (art. 86 R. D. 17 luglio 1904, n. 431) composta del comm. Arch. Alfredo D'Andrade, del conte cav. Alessandro Baudi di Vesme e del cav. avv. Gaetano Poggi, fu predisposta la notificazione del sommo pregio è il « Ritratto di Dama col Ventaglio » esistente in una delle sale del palazzo Cattaneo.

La causa civile intentata dal P. M. presso il Tribunale di Genova, diretta ad ottenere l'annullamento della vendita dei sette quadri per omessa autorizzazione del Tribunale Civile in un'alienazione di beni mobili di minorenni, è fissata per il 15 del corrente mese di aprile.

Provvedimenti per la città di Roma.

Dal Disegno di legge contenente i provvedimenti per la città di Roma, presentato alla Camera dei Deputati nella seduta del 12 marzo 1907, togliamo le seguenti disposizioni che più direttamente si riferiscono alle antichità e belle arti e alla pubblica istruzione :

Zona monumentale.

Art. 16. — Il Governo del Re è autorizzato ad espropriare entro il termine di tre anni dalla pubblicazione della presente legge i terreni e i fabbricati facienti parte della zona monumentale di Roma, delimitata dall'articolo 2 della legge 18 dicembre 1898, n. 509, compresi quelli che erano stati assoggettati a vincoli speciali dall'articolo 3 della legge 7 luglio 1889, n. 6211.

È anche autorizzato ad espropriare le strade di accesso alle tre porte, Latina, San Sebastiano e Metronia, con una zona laterale per ciascuna strada di 50 metri.

Art. 17. — Le indennità di espropriazione saranno valutate coi criteri e nei modi stabiliti dagli articoli 12 e 13 della legge 15 gennaio 1885, n. 2892, per il risanamento della città di Napoli.

In ogni caso non si terrà conto del valore del sottosuolo e del valore archeologico, e i fondi si apprezzeranno nella condizione in cui si trovavano in forza del vincolo legale.

Per le opere eseguite volontariamente contro le disposizioni della legge 7 luglio 1889, n. 6211, non essendo dovuta alcuna indennità, i proprietari avranno solo il diritto di togliere il materiale senza pregiudizio delle opere di pubblica utilità.

Art. 18. — Una Commissione nominata con decreto reale, composta di due rappresentanti del Ministero della Pubblica Istruzione, di un rappresentante del Ministero del Tesoro, di un rappresentante del Ministero dei Lavori Pubblici e di un rappresentante del Comune di Roma designati dal Consiglio comunale, è preposta alle opere della zona monumentale e rappresenta lo Stato e il Comune di Roma in tutti gli atti relativi alle espropriazioni e alla preparazione dei piani, alla esecuzione dei lavori, alla stipulazione dei contratti, ai giudizi attivi e passivi.

L'ufficio di membro della Commissione è gratuito.

Con decreto reale saranno stabiliti i poteri della Commissione e le norme pel suo funzionamento.

Art. 19. — Per le espropriazioni e la esecuzione delle opere della zona monumentale e pel funzionamento della Commissione è autorizzata la spesa di lire 6,000,000, oltre alle somme che si ricaveranno:

a) dal contributo di cui all'articolo 13 della presente legge;

b) dal residuo del fondo stabilito dalla legge 18 dicembre 1898, n. 509;

c) dalla vendita dei materiali provenienti dalle demolizioni degli stabili espropriati.

Art. 20. — La Cassa dei depositi e prestiti è autorizzata ad anticipare al Ministero della Pubblica Istruzione la somma di lire 6,000,000.

Istituto artistico industriale.

Art. 22. — È istituita in Roma una scuola professionale artististica industriale sotto il titolo di « Istituto nazionale artistico industriale di S. Michele ».

Art. 23. — Nel bilancio per la spesa del Ministero di agricoltura, industria e commercio, a partire dall'esercizio 1907-908, sarà stanziata la somma di lire 150,000 per contributo alle spese di impianto e di mantenimento dell'Istituto artistico nazionale e per l'incremento delle collezioni artistiche dell'Istituto stesso.

Art. 24. — All'Istituto nazionale artistico industriale sono assegnati il personale, il materiale didattico e tecnico, le dotazioni pecuniarie e le altre attività, compresi i contributi di qualsiasi specie, di cui sono forniti la regia calcografia ed il museo artistico industriale di Roma, salvo per questo ultimo istituto quanto è disposto dall'articolo 14 del regio decreto 12 settembre 1901, n. CCXCVIII (parte supplementare) che approva l'ordinamento dell'Istituto stesso. I proventi della regia calcografia continueranno ad esser versati al Tesoro dello Stato.

All'Istituto nazionale sono pure assegnati i locali ed il materiale destinati fin qui dall'ospizio di S. Michele a scopo d'istruzione professionale, nonchè i contributi che l'ospizio a questo fine percepisce.

A favore dell'Istituto nazionale sarà inscritta annualmente nel bilancio dell'ospizio di S. Michele la somma che l'ospizio medesimo ha erogato in media nell'ultimo quinquennio pel mantenimento delle scuole professionali, delle officine e dei laboratori.

Saranno inoltre assegnati all'Istituto nazionale, quando siano resi disponibili, i locali attualmente occupati nell'ospizio di S. Michele dalle comunità vecchi e vecchie.

Nel caso che si provveda al ricovero, in altri locali, delle due suddette comunità, per il mantenimento di esse sarà staccata dal patrimonio dell'ospizio di S. Michele tanta rendita pubblica, quanta corrisponde alla somma che l'ospizio ha erogato in media nell'ultimo quinquennio per il mantenimento delle comunità predette.

Salvo la proprietà all'ospizio dei locali come sopra assegnati in uso all'Istituto nazionale, resta a carico di questo tanto l'adattamento quanto la manutenzione dei medesimi.

Le collezioni di stampe rare e tutto il patrimonio artistico della regia calcografia, rimangono in proprietà dello Stato, il quale provvederà alla loro conservazione.

Art. 25. — Al mantenimento dell'Istituto nazionale concorrono i contributi della provincia, del Comune e della Camera di commercio di Roma.

Qualora il Comune di Roma municipalizzi l'energia elettrica, dovrà cedere al prezzo del costo di produzione l'energia occorrente all'Istituto nazionale, sia per la illuminazione, sia per i bisogni dei laboratori e delle officine.

Al mantenimento dell'Istituto nazionale concorreranno pure le contribuzioni e gli assegni eventuali di altri Enti o di privati, le tasse scolastiche, i proventi dei laboratori e delle officine di ogni specie da esso dipendenti.

Art. 26. — L'Istituto è posto alla diretta dipendenza del Ministero di agricoltura, industria e commercio che eserciterà la vigilanza e la tutela sul medesimo, sia nei riguardi didattici e tecnici, sia per quanto riguarda la gestione patrimoniale, con le norme in vigore per le scuole professionali

Art. 27. — L'Istituto sarà amministrato da una Commissione costituita nel modo che verrà indicato nei regolamenti di cui all'articolo successivo.

Nella Commissione dovranno essere rappresentati tanto i Ministeri dell'interno, dell'istruzione pubblica, dell'agricoltura, industria e commercio e del tesoro, quanto la provincia, il comune e la camera di commercio di Roma e l'ospizio di San Michele, il quale avrà non meno di due rappresentanti.

La calcografia, la relativa scuola d'incisione e la scuola degli arazzi, per quanto riguarda il procedimento tecnico-artistico, saranno sottoposte alla vigilanza di una Commissione speciale, nominata dal Ministero della pubblica istruzione. Alla Giunta superiore di belle arti resta riservato di disporre degli assegnamenti stanziati in bilancio per commettere ed acquistare stampe ed arazzi.

Art. 28. — Con appositi regolamenti, da approvarsi con decreto reale sopra proposta dei ministri dell'interno, dell'istruzione pubblica, del tesoro e dell'agricoltura, industria e commercio, sentiti gli Enti che concorrono al mantenimento dell'Istituto nazionale, saranno stabilite le norme per l'attuazione ed il funzionamento dell'Istituto stesso.

Art. 29. — Gli impiegati dello Stato, che erano già sottoposti alla ritenuta per la pensione, passando per effetto della presente legge o per successiva nomina nei ruoli del regio Istituto nazionale prima di aver raggiunto i limiti di età e di servizio richiesti per il collocamento a riposo, potranno, quando col servizio prestato presso l'Istituto nazionale abbiano raggiunto tali limiti, far valere i loro diritti alla pensione o alla indennità stabilite dal testo unico del 21 febbraio 1905, n. 70.

La pensione o l'indennità a carico dell'Erario dello Stato sarà calcolata, con le norme del testo unico predetto, sullo stipendio percepito durante il servizio governativo e in base alla durata del servizio stesso. Per gli anni di servizio prestato presso il regio Istituto nazionale sarà provveduto al trattamento di riposo in conformità di speciale regolamento.

Art. 30. — É fatta facoltà all'ospizio di San Michele di accogliere in qualità di convittori ed in base a rette da stabilirsi, giovanetti che dal Governo, dalle provincie, dai comuni del Regno e da Enti morali fossero inviati a Roma per frequentare i corsi dell'Istituto nazionale, con le norme e nei limiti che saranno stabilite dal regolamento.

Edifizi universitari e sistemazione delle Terme Diocleziane.

Art. 31. — Per la sistemazione dell'Università di Roma e degli istituti annessi è autorizzato un primo fondo straordinario di 3,000,000 di lire, da iscriversi nel bilancio del Ministero della pubblica istruzione per l'esercizio 1906-1907 e da ripartirsi con decreto reale proposto dai Ministri della pubblica istruzione e del tesoro fra le opere indicate nell'allegato *B*.

Art. 32. — È autorizzata l'assegnazione straordinaria di lire 450,000 da iscriversi nel bilancio del Ministero della pubblica istruzione per l'esercizio 1906-1907 e da destinarsi alle spese per l'espropriazione e sistemazione delle Terme Diocleziane.

Anfiteatro Corea.

Nella Convenzione annessa al progetto di Legge (allegato C.) veniva inoltre stabilito quanto segue:

Art. 5. — Il Comune di Roma cede al Demanio dello Stato il palazzo già Caserma Cimarra e si impegna a fornire per conto dello Stato e gratuitamente all'Asilo Savoia per l'infanzia abbandonata un'area in località da stabilirsi per costruirvi la sede di quel ricovero.

Il Demanio, dal canto suo, è autorizzato a cedere al Comune di Roma l'anfiteatro Corea, che il Comune stesso si obbliga a conservare integro nella sua parte monumentale sotto la vigilanza del Governo.

Il Demanio concede altresì al Comune di Roma l'uso perpetuo della zona demaniale littoranea fra Castel Fusano e la sponda sinistra del Tevere, riserbando allo Stato il diritto esclusivo di procedere in ogni tempo ed in qualsiasi punto della zona stessa a scavi archeologici.

NOTIZIE

MUSEI E GALLERIE.

PIEMONTE.

TORINO - Riordinamento della pinacoteca dell'Accademia Albertina. - Molti fra i visitatori della raccolta di quadri posseduti dall'Accademia Albertina avevano occasione di lamentare la grave angustia dei locali, nei quali i quadri, provenienti quasi tutti dalla raccolta Mossi, si addensano senza un razionale ordinamento per scuole, per epoche o per merito, ma col solo criterio di esporre tutto alla vista del pubblico, per modo che sulle pareti le cornici si toccano l'una coll'altra, le opere di alta importanza storica o artistica sono frammiste ad altre di nessun valore e spesso i dipinti migliori sono collocati molto in alto e perfino sulle pareti di levante, che sono affatto buie.

Per rimuovere questi gravi inconvenienti il prof. Alberto Vesme, Direttore della R. Pinacoteca di Torino, d'accordo col Presidente dell'Accademia Albertina, ha preparato un progetto di riordinamento, il quale, per le difficoltà provenienti dalla deficienza assoluta dei locali, non ha potuto comprendere la collezione dei cartoni ed ha dovuto rimanere limitato alla sola raccolta delle pitture.

Innanzi tutto il prof. Vesme ha creduto di proporre che siano tolte dalla vista del pubblico una notevole quantità di opere che non offrono nessun interesse per gli studi. Tutti gli altri quadri dovranno essere distribuiti per scuole e per epoche, secondo un piano che può essere così riassunto: La prima sala conterrà le opere dei Piemontesi dei secoli XV e XVI e vi figureranno dipinti dello Spanzotti, di Macrino d'Alba e di Defendente Ferrari. Nella seconda sala saranno collocati i quadri delle altre scuole italiane del quattrocento e del cinquecento. Altri quadri di autori italiani dei secoli successivi saranno disposti nella terza e nella quarta sala, mentre tutte le opere degli stranieri verranno riunite nelle due sale restanti.

Nel combinare la nuova distribuzione si è anche avuta gran cura che i migliori posti fossero riservati ai quadri più importanti.

Dono di stampe alla R. Pinacoteca - La R. Pinacoteca di Torino possiede una non molto numerosa, ma pur preziosa e scelta raccolta d'incisioni, specialmente di artisti piemontesi antichi e moderni. Le mancavano però gran parte delle opere del più valente fra gl'incisori regionali del secolo XIX, Alberto Maso Gilli.

Fortunatamente la signora Teresa Gilli-Eusebio, la signora Calza-Gilli ed il Prof. Alberto Calza, rispettivamente vedova, figlia unica e genero dell'illustre artista, avendo appreso questa deficienza, fecero alla Pinacoteca un generoso dono delle stampe intagliate dal loro congiunto, le quali ancora mancavano all'Istituto, mentre da loro erano possedute in più d'un esemplare.

Le stampe così donate — tutte in prove di freschissima tiratura — sono le seguenti:

1. Ritratto del dott. Bruno. Originale.
2. » di Luigi Rocca. Originale
3. » di Giovanni Vico. Originale.
4. » del conte Panissera. Originale.
5. Animali, da un quadro di F. Carcano.
6. Attori girovaghi, da un quadro di P. Morgari.
7. La Favorita, da un quadro di P. Bianchi.
8. Meditazioni, da un quadro di P. Morgari.
9. Il mantello del nonno. Originale.
10. Rembrandt in atto di dipingere. Originale.
11. Tre sante, da un quadro di M. Faustini.
12. La birichina, da un quadro di Nunes Vais.
13. Fausto e Margherita. Originale.
14. Arnaldo da Brescia. Autolitografia. Originale.
15. Quattro piccoli studi. Originali.
16. Studi per « Un rimprovero ». Incisione su pietra. Originale.

17. Studio di testa di bambina. Acquaforte. Originale.

18. Studio di testa di una donna vecchia. Maniera nera e acquaforte. Originale.

Queste stampe, unite alle tredici che del Gilli già aveva la Pinacoteca, formano una raccolta, se non assolutamente completa, tale però che l'opera incisoria di questo artista si può dire da essa degnamente rappresentata.

Il conte Gioacchino Toesca di Castellazzo donò pure recentemente alla Pinacoteca un bell'esemplare di un'altra stampa del Gilli, riproducente il noto quadro del Favretto : *Il sorcio.*

Si trovano notizie biografiche su Alberto Maso Gilli in A. Stella, *Pittura e Scultura in Piemonte*, p. 345 ; ed in *Archivio storico dell'arte*, 1895, p. 139. A noi qui basterà ricordare che questo egregio artista nacque in Chieri il 28 luglio 1840, studiò disegno e pittura sotto Andrea Gastaldi, passò otto anni a Parigi, dove le sue produzioni erano apprezzatissime, nel 1883 venne nominato professore di disegno all'Accademia Albertina di Torino, nel 1886 fu chiamato a dirigere la R. Calcografia di Roma, e morì in Cagli il 24 settembre 1894.

Egli non fu soltanto un eccellente intagliatore. Nelle sue opere di pittura e di disegno l'abilità tecnica e la vaghezza del comporre gareggiano con un'altezza di pensiero ed una fierezza d'espressione rare a trovarsi in egual grado negli artisti di quel tempo.

NAPOLETANO.

NAPOLI. — Ordinamento della R. Pinacoteca. — La Pinacoteca annessa al Museo Nazionale di Napoli, chiusa da qualche anno al pubblico per i lavori del nuovo ordinamento, sarà presto riaperta.

Le sue varie collezioni, dapprima sparse in lontane parti del vasto edifizio e tramezzanti le raccolte archeologiche, ora, come già aveva iniziato il precedente riordinatore, sono state tutte riunite in un'ala del medesimo *Palazzo degli Studi*. Per illuminare, decorare e rendere in tutto rispondenti al bisogno i nuovi locali, si sono eseguite e si stanno eseguendo notevoli opere di restauro e di adattamento.

La collocazione dei quadri è interamente compiuta. Ora si attende all'esposizione dei disegni, delle stampe, dei bronzi, delle placchette, delle medaglie e degli altri cimeli medioevali e del Rinascimento.

Riservando ad un prossimo numero del *Bollettino* la relazione sul riordinamento compiuto, gioverà intanto dar notizia sommaria intorno alla distribuzione delle opere. Nei primi due grandi saloni sono collocati i sette famosi arazzi del Vasto illustranti la battaglia di Pavia. Seguono, in altra gran sala, i quadri di scuola napoletana del secolo xv e xvi. Nel vastissimo salone centrale è la pittura napoletana del Seicento, e in due piccole stanze attigue i Salvator Rosa e i Ribera. Nel salone appresso e nella saletta adiacente i Napoletani del Settecento. Vengono poi nella gran sala d'angolo i primitivi delle varie scuole italiane; e quindi, in piccole stanze, i più grandi maestri Toscani e Veneti, Raffaello, Tiziano, il Correggio, il Parmigianino e i Ferraresi. Nei due ultimi saloni i Bolognesi del Cinque e Seicento e le varie scuole italiane degli stessi due secoli. In fondo il Panini e il Canaletto. Gli stranieri sono raccolti in quattro piccole stanze, a cui seguono tre altre per i ricami in seta, i bronzi e gli oggetti preziosi, i disegni e le stampe. In una sala accanto all'ingresso i dipinti di soggetto storico locale.

Sono esposti per la prima volta in collezione vari quadri, di cui i più pregevoli e degni quindi d'esser menzionati fin d'ora sono i seguenti:

1). *Cristo benedicente* di scuola toscana del secolo xiv;

2). *Madonna col Bambino e devoto* di Antonio Solario;

3). *S. Antonio abate* del Correggio;

4). *Trittico* di Cristoforo Scacco;

5). *Il convito di Baldassarre* e *Assalonne e Ammone*, due ricche e poderose composizioni del Cavalier Calabrese;

6). *Opere varie* del De Mura.

MONUMENTI.

TOSCANA.

FIRENZE. - Lavori nell'ex-convento di Ognissanti - Il Ministero ha disposto che nel refettorio dell'ex-convento di Ognissanti in Firenze siano eseguiti lavori, allo scopo di togliere le cause dei danni prodotti dall'umidità al Cenacolo del Ghirlandaio e a vari altri affreschi.

MONTEMICCIOLI. — Ruina dell'antica torre. — La torre di Montemiccioli è veduta da mezza Toscana sorgendo sopra una cima isolata tra le valli dell'Elsa, dell'Era e della Cecina, a mezza strada fra S. Gimignano e Volterra. Le sue vicende sono state narrate in una recente memoria del reverendo U. Nomi Pesciolini, pubblicata dalla *Miscellanea storica della Valdelsa* (anno XIV, fasc. I, 1906).

Nel libro su *Volterra*, Corrado Ricci ne ha scritto così: « La torre isolata, o guardiola, già a tre piani sorretti da tre vòlte dirute, sembra reggersi miracolosamente, tanto i fulmini l'hanno squarciata e scuoiata. Ma il gigante non vuole piegarsi, e chi sa mai a quale furia di venti o scroscio di folgori cederà in una notte tenebrosa ». E così purtroppo è stato! La furia dei venti nella notte tenebrosa dal l'11 al 12 marzo u. s. l'ha abbattuta in parte. Rammodernarla, ricostruendola, non fu cosa mai desiderata dagli artisti, perchè la sua originalità, per non dire bellezza, consisteva appunto nell'essere così stranamente ròsa alle basi e spaccata sino a terra. Il Ministero della Pubblica Istruzione, quantunque si tratti di possesso particolare, non potendo calcolare sopra a concorsi privati, ha disposto senz'altro all'afforzamento d'essa, approvando la perizia dell'Ufficio regionale di Firenze in lire 1209,60.

MARCHE E UMBRIA.

CHIARAVALLE. - Chiesa di S. Maria di Castagnola. - Per i lavori di restauro che rimangono da eseguire nella chiesa di S. Maria di Castagnola in Chiaravalle, il Ministero, su proposta dell'Ufficio regionale dei monumenti dell'Umbria, ha conceduto un sussidio di L. 3000, da pagarsi in due esercizi-finanziari a lavori compiuti e collaudati.

MONTEFALCO. — Lavori nell'ex-monastero di S. Chiara. — Il Ministero ha promesso di contribuire con un sussidio di lire 700 nella spesa prevista in L. 1254,33 per i lavori necessari all'apertura di un accesso alla cappellina affrescata nell'ex-monastero di S. Chiara in detto Comune, a fine di renderla accessibile agli studiosi ed intendenti di arte e di storia.

FOLIGNO. — Per la conservazione degli antichi affreschi nella chiesa di S. Maria infra-portas. — Il Ministero ha approvato la spesa preventivata in lire 888,70 pel discoprimento e per la sistemazione degli antichi e pregevoli affreschi della chiesa di S. Maria Infra Portas in detto Comune, da prelevarsi sui fondi dell'Ufficio regionale.

NARNI. — Lavori nel Duomo. — Il Ministero ha promesso di contribuire con un sussidio di L. 300 alla spesa prevista in L. 1614,75 per urgenti restauri occorrenti ai tetti di quel Duomo.

ROMA.

ROMA. — Restauri nella basilica dei SS. Quattro Coronati. — A cura dell'Ufficio tecnico dei monumenti di Roma si è iniziata l'esecuzione dei lavori di riparazione al tetto ed ai soffitti della basilica dei SS. Quattro Coronati al Celio. La spesa prevista ammonta a L. 3187,50, per la quale si ottenne un contributo di L. 1460 dalla Commissione amministrativa dell'Opera pia proprietaria della chiesa.

— Stucchi nella chiesa di S. Carlo de' Catinari. — Lo stesso ufficio tecnico ha studiato e presentato il progetto di restauro dei pregevoli stucchi settecenteschi che decorano la cappella di S. Cecilia nella chiesa di S. Carlo de' Catinari.

— Chiusura del Colosseo. — Per ragioni di sicurezza pubblica e per impedire i frequenti furti di marmi ed oggetti d'arte, l'Ufficio dei monumenti di Roma ha presentati alla Direzione generale delle Belle Arti tre diversi progetti di chiusura con cancellate delle arcate di seconda linea del Colosseo, che si estendono dall'attuale ingresso principale allo sperone di Pio VII. I tre progetti differiscono fra loro soltanto per la natura del materiale da impiegare nella costruzione delle cancellate.

SICILIA.

CONTESSA ENTELLINA. – Restauri nella chiesa di S. Maria del Bosco. — Il Ministero ha destinato a favore dei restauri della chiesa di S. Maria del Bosco nel territorio di Contessa Entellina la somma di lire 2000.

SIRACUSA. - Sistemazione del palazzo Bellomo. - Fu approvato un preventivo di ulteriori lavori di restauro per la definitiva sistemazione del monumentale palazzo Bellomo a Siracusa, futura

Siracusa. — Palazzo Bellomo (prima dei restauri).

Siracusa. — Palazzo Bellomo (dopo i primi restauri).

sede di una sezione medioevale e moderna di quel Museo Nazionale. L'ammontare del preventivo è di L. 11.800, diminuita del corrispondente ribasso d'asta.

La spesa sarà intieramente sostenuta dal Ministero, parte in questo e parte nel venturo esercizio finanziario.

VARIE.

Per gli scavi di Ercolano. — Non è vera l'affermazione fatta che il Governo italiano non abbia mai risposto alle lettere del prof. Waldstein. Risulta infatti che con lettera 2 luglio 1905 l'Ambasciatore italiano a Londra gli comunicò la decisione del Ministero dell'Istruzione di voler sentire sulla sua proposta di scavo il parere della Commissione centrale delle antichità e belle arti, e che questo parere, dato nel dicembre del 1905, fu presto comunicato al prof. Waldstein, il quale ringraziò il nostro Ambasciatore a Londra con lettera 3 gennaio 1906.

Il secondo parere dato - di sua iniziativa dalla Commissione centrale nel novembre 1906 - mentre l'oggetto non era all'ordine del giorno - toccava solamente una parte della quistione, cioè quella d'indole scientifica; l'altra parte, relativa al concorso finanziario straniero, doveva essere esaminata e risoluta dall' autorità politica. Perciò nessuna comunicazione poteva essere fatta al prof. Waldstein prima che di ciò si fossero occupati i ministri competenti. Appena presa una decisione in proposito, il Ministero dell'Istruzione l'ha comunicata a quello degli Esteri. Il ministro Rava non ebbe mai lettera dal signor prof. Waldstein e perciò non doveva rispondere.

Non sono nemmeno esatte le altre affermazioni del prof. Waldstein. Egli dice che la Commissione centrale votò unanime in favore della sua proposta, mentre è da notare che Giacomo Boni, il quale vi appartiene, ha scritta la lettera che tutti conoscono contro il progetto Waldstein. Molto meno è esatto che la stampa italiana sia stata unanime, perchè oltre quella lettera del Boni vi ha quella del prof. Zuretti dell'Università di Palermo pubblicata dal *Giornale d'Italia* dell'8 marzo, che conclude: « È necessario far da noi e non lasciar fare ad altri. L'attuale decisione del Consiglio dei Ministri bene « risponde ai doveri ed alle necessità d'Italia ed io, uomo non di fazione, me ne allieto col Ministro « della Pubblica Istruzione ». E vi è il voto dell'Accademia di S. Luca, proposto dal senatore Finali, assolutamente contrario al progetto Waldstein.

A questo stesso proposito, il Direttore Generale delle antichità e delle belle arti ebbe occasione di scrivere:

Nel « *Colloquio col prof. Waldstein sugli Scavi di Ercolano* » pubblicato nel *Corriere della Sera* del 24 corrente leggo questo periodo: « Posso dire di non aver mai avuto risposta, dalle autorità competenti, alle mie lettere e alle mie sollecitazioni ». Ora io non so se il prof. Waldstein riconosca in me, per la mia qualità di Direttore Generale per le Antichità e Belle Arti, *una autorità competente*. In tal caso è bene che si sappia che alla sua lettera del 18 ottobre sugli scavi d'Ercolano risposi senz'altro il 26 dello stesso mese, e che egli ne accusò ricevuta tre giorni dopo con una sua da Cambridge che comincia proprio così:

« *Je vous remercie pour votre lettre du 26 d. c. m.* »

ROMA. — Traccie di affreschi nella chiesa di S. Maria in Trastevere. — Nel primo volume della sua opera sulla cappella Sistina (p. 77) Ernesto Steinmann espresse la congettura che nella sagrestia della chiesa di S. Maria in Trastevere dovessero trovarsi sotto l'intonaco affreschi di Melozzo da Forlì.

Lo stesso dott. Steinmann ci comunica ora gentilmente di aver fatto eseguire dal signor Angelo Perrelli alcuni tasti nella suddetta sagrestia.

E il signor Perrelli così dava conto allo Steinmann dei risultati del lavoro: « Sulle pareti nessuna traccia non solo di pittura, ma neppure di vecchio intonaco, il che prova come le dette pareti abbiano subiti molti restauri.

Nel soffitto si vedono ovunque larghi strati d'intonaco nuovo e avanzi del vecchio corroso dall'umidità, dal nitro e coperto da strati di scialbo ed in seguito raschiato e imbiancato di nuovo. Ciò non ostante attorno all'antico stemma è apparsa una ghirlanda di lauro con due fiori, uno a destra, molto visibile, ed uno a sinistra, quasi invisibile. Apparvero anche due frutti nello stesso stato di conservazione. La suddetta ghirlanda basta a confermare che la sagrestia della chiesa di S. Maria in Trastevere fosse nel Quattrocento riccamente decorata ».

TERNI. — Per la cascata delle Marmore. — In seguito a premure fatte dal Genio civile e dal Ministero dei Lavori pubblici, la Commissione già nominata per la conservazione della cascata delle Marmore — Commissione della quale fu recentemente chiamato a far parte anche il Direttore generale delle antichità e belle arti — il 9 corrente si riunirà a Terni, allo scopo di studiare il modo migliore per conciliare le ragioni dell'arte e dell'estetica — che naturalmente tendono alla conservazione delle cascate — con gli interessi dell' industria, i quali mirano a derivarne la maggior parte delle acque.

NECROLOGIO.

ANTONIO DE NINO.

Di Antonio de Nino, morto nel nativo Abruzzo il 28 febbraio, giustamente venne scritto che deve essere onorato come un precursore.

L'opera di lui, iniziata in tempi difficili per gli studi, e per quelli di storia artistica sopra tutto, contribuì a rivelare agli innamorati dei ricordi di bellezza una intiera regione di Italia già prima dimenticata, e pur ricca di monumenti come di fertile terra e di uomini di vivace ingegno. Filologo e folklorista dei più valenti, non si chiuse nell'ambito dei suoi studi prediletti, ma, ben comprendendo che per l'Abruzzo tutto era da fare, diè largo impulso alle ricerche archeologiche in tutta la regione abruzzese e alla illustrazione dei monumenti locali. Di lui, oltre l'opera fondamentale, notissima: *Usi e costumi abruzzesi*, restano moltissimi articoli, e notizie d'arte abruzzese, sparsi in riviste e in giornali.

Con lui gli studi perdono un cultore geniale, attivissimo e temperato; l'amministrazione delle Antichità e delle Belle Arti uno degl'ispettori onorarii per i monumenti e per gli scavi più intelligenti e più solerti.

GEREMIA DI SCANNO.

Geremia Di Scanno nacque a Barletta nel 1839 e iniziò i suoi studi di pittura a Napoli, dove conquistò una borsa di studio, che gli permise di terminare a Firenze il suo tirocinio.

In tempi nei quali la pittura era ancora asservita alle formule accademiche, egli fece parte di quel gruppo di artisti, che, sopra tutto mediante il paesaggio, cercarono di ritemprarsi nelle sane fonti del vero e, fra il 1865 e il 1892, eseguì *Motivo sugli Appennini* acquistato dalla Promotrice di Torino, *Vicinanze di Firenze, La Convalescente, Il Sabato, Campagna di Pompei, Le rive del fiume Melfi, Le rive dell'Ofanto, Tramonto sull'Ofanto, Primavera, Silenzio verde, Illusioni perdute, Tempo piovoso, Fontana della Fortuna* e numerosi altri quadri a pastello, a olio, all'acquarello, espressione complessa del suo amore per ogni forma di bellezza e di verità e della sua capacità a renderla con felice istinto d'artista.

Ma, interpretando il vero con sincerità di sentimento, Geremia Di Scanno attese anche a studiare la tecnica delle antiche pitture, fra le quali era trascorsa la sua giovinezza, e in breve acquistò una specialissima competenza nella decorazione in stile pompeiano e nella riproduzione dei dipinti che a mano a mano tornavano in luce dalla città sepolta. E di questa sua particolare capacità si giovarono a lungo il Museo di Napoli e la Direzione degli Scavi di Pompei.

In questi ultimi tempi il Di Scanno aveva quasi del tutto limitata la propria attività alla riproduzione di antichi affreschi insidiati dal tempo e la sua dipartita lascia largo compianto fra gli artisti che lo ebbero compagno affettuoso e fra gli archeologi che si giovarono spesso della sua collaborazione.

CONTE CAV. CAMILLO CASTRACANE STACCOLI.

Il 28 febbraio si spegneva in Urbino il conte cav. Camillo Castracane Staccoli, fra il compianto di tutta la città sua, che ricorda la larga e secolare beneficenza dell'antica famiglia dond'egli usciva e il fermo e nobile carattere di lui. Il quale, oltre ad aver coperto molti fra i primi uffici nell'amministrazione del Comune, della Provincia, del R. Istituto di Belle Arti, della R. Accademia Raffaello, fino all'ultimo di sua vita fu Conservatore del Palazzo Ducale di Urbino e R. Ispettore degli Scavi e Monumenti. Gelosissimo nel mantenere e difendere quel magnifico monumento feltro-roveresco e nell'ordinare e curare la bella pinacoteca che in esso è raccolta, egli sapeva illustrarne i rari pregi con sicura dottrina e con genialità, come dimostrò in varie conferenze, specialmente su Luciano di La Vrana. Ma il conte Camillo Castracane Staccoli fu anche pittore di valore e, pronto a intendere il significato della gloriosa arte dei secoli passati, a coglierne il carattere, a tradurne le altissime visioni, amò divulgarne con accuratissime copie i capolavori, la cui conservazione era a lui affidata.

Artista per sentimento, amatore delle bellezze e delle glorie della sua patria, il conte Castracane s'è spento a soli 58 anni, nel giorno anniversario della sua nascita.

DOTT. ARDVINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma 1907 — Tip. Editrice Romana, Via della Frezza 59-61

DI OTTO STATUE MARMOREE
DI PROPRIETÀ DEL BARONE MAZZOCCOLO IN TEANO.

Le otto statue, di cui riferisco, conservansi nel palazzo del barone Filippo Mazzoccolo in Teano. Avanti, erano in una villa del signor Zito, bisavo dell'attuale possessore, dove erano state portate d'altronde, per decorarla. Avanti ancora, come riferisce l'Ispettore onorario signor Vincenzo Cipolla, *probabilmente* appartennero ai Filangieri, principi di Tora; ma nessuna traccia mi è riuscito trovare di una tal provenienza, nessuna notizia ne ha il barone Mazzoccolo, della cui famiglia sono in possesso dal principio del secolo scorso. Due stemmi con una identica rappresentanza — un elmo sormontato da un manipolo di spighe con la leggenda in un nastro « *Qui secus non colligit* » — trovavansi anche presso il barone Mazzoccolo che si volle poter attribuire allo stesso insieme di cui le statue avrebbero fatto parte; ma il barone Mazzoccolo lo esclude e la descrizione, anche così come ci perviene, dei due stemmi ci impedisce recisamente di assegnarli all'epoca cui quelle risalgono. A questo si aggiunga che dette statue non appartennero a due monumenti, come si credette e donde si originò forse anche la ipotesi della loro relazione con gli stemmi, ma furono da opere diverse tolte e portate ad ornar luoghi diversi della villa Zito.

Di esse un primo gruppo di cinque statue fece parte di uno, assai più probabilmente di due monumenti funerarî d'identiche proporzioni e fattura, ed erano adibite a sostenere un sarcofago, come mostrano le consuete mensoline di sostegno che tutte hanno dietro il capo. Misurano m. 1,18 di altezza: riposano tutte su plinti ottagonali nel cui fronte sono, in caratteri franchi, le iscrizioni che le identificano con le consuete immagini di Virtù, ch'eran gloria dell'estinto come puntello marmoreo del suo corpo: tutte mancano delle corrispondenti basi su cui posavano: sono, meno due, assai ben conservate, sebbene le intemperie cui furono esposte abbiano di alcune corrosa l'epidermide e a tutte conferita la solita patina rugginosa e ferrigna. La prima, come tutte le altre, è in una lunga veste che le scende, con pieghe sottili sino al cordone onde è cinta la vita, con pieghe più larghe e pro-

fonde sino ai piedi che spuntano appena sulla base; su di essa ha un manto tenuto, a sommo del petto, da un fermaglio, e scendente, dall'uno e dall'altro lato, prima liscio ed eguale sull'uno e l'altro braccio, poi, spuntando di sotto ai gomiti, in larghe e profonde pieghe sull'un fianco e l'altro della persona; la mano destra ne tiene ambedue le cocche, e da queste scendono le estremità in pieghe eguali, di pochissimo rilievo, stilizzate. Anche la mano destra tien levata, mentre regge la sopravveste, una rudimentale clava obliquamente sul petto, mentre dalla sinistra pende tenuto per una delle zampe, un leone di non meno sommaria fattura. La testa è grossa e tondeggiante e tozze le braccia e l'insieme; gli occhi profondi, a mandorla, fortemente cerchiati; i capelli, in larghe trecce appena segnate, fanno grande rilievo intorno al volto; tutto il capo s'inchina a sinistra ed è spinto innanzi a far posto alla mensoletta ed al sarcofago che poggiava su di essa. Sul plinto ottagonale è la scritta *Fortitudo*. La seconda, del tutto identica nel resto alla prima, regge con la mano sinistra, alto sul petto, un calice di cui la dritta tocca la coppa. Il manto è tenuto da quella mano, e si dispone, così nelle pieghe profonde che si arrotondano sui fianchi come in quelle lievi che scendono innanzi, in forma precisamente eguale alla prima: il capo, staccatosi dal busto, piega a dritta e nel pilastrino, dietro di esso, è il ferro che s' innestava nel sarcofago. Nel fronte del plinto ottagonale è la scritta *Temperancia*. La terza, che ha anch'essa il manto fermato sul petto da una fibula tonda, regge sulle due braccia due putti, e di questi uno, quello a sinistra, pende da un'unica, turgida mammella che spunta, a sommo del petto, di sotto il manto della figura, mentre l'altro, il putto di destra, protende la mano ad afferrar la mammella che gli è lontana. L' unica poppa altissima dà alla statuetta un'aria singolare, ma i putti sono di buone proporzioni. Mancano le braccia e delle mani restano solo le estremità delle dita: la testa si è staccata dal busto: sul plinto è la scritta *Charitas*. La quarta manca della testa e misura nel resto un metro. Tiene i due capi del manto, disposto identicamente alle altre, l'uno con la destra e

Arte del sec. XIII — La Temperanza.
Teano, Casa Mazzoccolo.

l'altro con la sinistra, e regge, anche con questa, una piccola bilancia con molto cavi piattelli: nella dritta ha una corta spada frammentata: sul plinto è la scritta *Iusticia*. La quinta è come il tipo più perfetto di questo gruppo e ne indica meglio tutti i caratteri, mentre ci offre con un suo particolare il modo di assegnare ad esso con maggior precisione la data. Il manto, fermato nel mezzo, scende dall'una e dall'altra parte del petto liscio e dritto sulle braccia e s'incurva sui due fianchi in pieghe profonde, ugualissime, mentre le due cocche son tenute dalla stessa mano sinistra che leva il calice di rudimentale fattura.

Arte del sec. XIII — La Carità.
Teano, Casa Mazzoccolo.

La mano dritta si leva a tenere o ad indicare l'ostia tutta fuori del calice. La testa, grossa e caratteristica, si è staccata dal busto: gli occhi, anche più grandi che nelle altre, sono, come nelle altre, cerchiati profondamente: sul plinto è la scritta *Fides*. L'insieme, specie nella parte superiore, è rude e tozzo e mette subito questa statua, come le altre del gruppo, tra le primissime della lunga serie di statuette-sostegni, di cui è ricca l'arte tombale napoletana. I simboli, le proporzioni, la figurazione tutta, ed in gran parte anche la fattura, le avvicinano ed uniscono alle altre; ma da quelle del monumento della Regina Maria a quelle del monumento Brancaccio, da quelle di *S. Chiara* a quelle di *S. Domenico*, tutte presentano caratteri d'arte più inoltrata, larghezza e naturalezza di pieghe, di movimento, di forme, quale più quale meno lontane dalle nostre. Basterebbe ciò ad assegnar loro la fine del XIII secolo come loro data più probabile, se un particolare, come ho detto, della statua della *Fides* non lo precisasse meglio. Nell' ostia sono segnate le sigle sacre con evidenza, se non con tutta precisione.

L'artista non ha in essa nettamente voluta riprodurre in tutti i suoi caratteri la scritta, ma nettamente segnarla, e di questa una cosa è chiara ed indubitabile: *i due punti nel centro*. Or poi che è noto che la sigla *H:K* fu in uso fino alla riforma proposta da S. Tommaso, per cui si mutò nell'altra *I. H. S.*, lo scultore o dovette essere vissuto avanti tal riforma o contemporaneamente o poco dopo, così da non conoscere altra sigla che la prima, o da avere assai più vivo il ricordo di quella che della nuova, nel periodo di transizione. Questa seconda è, pel complesso degli

altri caratteri delle statue, non così diverse dalle altre compagne del '300 da poter loro assegnare quasi un secolo di distanza, la ipotesi meglio fondata; così che bisognerà assegnare alle statue un'epoca (ed è la più tarda) che va intorno all'ultimo ventennio del XIII secolo. Esse costituiscono, quindi, anche in questo che è il più prudente dei casi, l' avanguardia di tutto l'esercito di identiche rappresentanze, e di essa ci danno le caratteristiche: quella pesantezza, cioè, di forme, quel rudimentale studio di parti, quella simmetria elementare di panneggiamento, che evidente ma già meno gretta ad esempio nelle figure *di tutto tondo* della porta di S. Lorenzo, che evidentissima sempre nella maggior parte dei *rilievi* tombali napoletani, va dando luogo, in queste figure, a forme sempre più larghe e mosse sino a quelle, grandiosamente drappeggiate, della tomba di Brancaccio o del candelabro di S. Domenico Maggiore e via dicendo. Interessantissimo il particolare dell'unica mammella nella figura della *Charitas*, che ne ha due in tutte le altre a me note ed interessantissima, oltre il particolare dell' ostia, la severità dello stile che pure è largo ed energico.

Arte del sec. XIII — La Giustizia.
Teano, Casa Mazzoccolo.

Il secondo gruppo ripete due di queste virtù, la *Carità* e la *Giustizia* e sono d'altro monumento e d'altra mano. Hanno una misura di poco inferiore alle altre, una non ha plinto e l'altra non ha scritta sul plinto ottagonale che, anche nella forma, si diversifica da quello delle altre. La prima di esse, mancante del plinto e frammentata nella parte inferiore a dritta, misura m. 1.10. Il manto, fermato nel mezzo del petto e girando dietro i gomiti, si dispone in pieghe eguali e rigide, tenuto dalla mano dritta, a destra ed a sinistra, sui fianchi. Sul petto, lascia venir fuori dall' orlo la mammella a cui si attacca un bambino con una grande testa volta un poco a chi guarda, con un corpo lunghissimo, sproporzionato e gambe assai corte, sostenuto dal braccio destro della donna. La figura poggia tutta sulla gamba sinistra, mentre la dritta si piega leggermente e la veste segue l'uno e l' altro movimento: segnandolo però con pieghe rigide, diritte, taglienti. La testa, inclinata a sinistra, è abbastanza fine, gli occhi a mandorla sono più gentilmente se-

Arte del Sec. XIV. — LA FORTEZZA.
Teano, Casa Mazzoccolo.

Principio del Sec. XIV. — LA PRUDENZA.
Teano, Casa Mazzoccolo.

Arte del Sec. XIV. — LA FEDE.
Teano, Casa Mazzoccolo.

gnati e a fior di guancia, la bocca proporzionata: tutto l'insieme più leggiero, specialmente nella parte inferiore, più sottile e semplice. La seconda misura anch'essa m. 1.10, senza il plinto che misura 8 cm., è più alto degli altri ed ha un listello. Nella sinistra ha la bilancia di cui l'asta è breve e lunghi i bracci che sostengono i piattelli; nella destra ha la spada, molto lunga, che raggiunge il sommo della spalla. La testa si è staccata dal busto. Nel resto essa mostra le stesse caratteristiche di quella ora descritta: volto più lungo; occhi a fior di guancia e poco profondi; pieghe del manto più mosse, poi che salgono più liberamente di sul fianco alla mano che ne sostiene la cocca, ma, nello stesso tempo, più secche e taglienti; parte superiore meglio studiata e più naturale, parte inferiore più sottile, come una stretta guaina. Il marmorario è uno scultore più libero, che stilizza meno, che ha una impronta sua propria, per quanto è possibile in tale arte.

Arte del sec. XIII — La Carità.
Teano, Casa Mazzoccolo.

Una figura, l'ultima, si stacca completamente da questi due gruppi. L'uso non ne dovette essere gran fatto differente, sia che fosse addossata ad una colonna o pilastro di sarcofago, sia ad un sostegno centrale di candelabro o va dicendo; ma essa non servì direttamente da sostegno poi che le manca la mensoletta dietro il capo od altro consimile particolare. Il manto scende anch'esso, nella forma comune alle altre, sul petto e sulle braccia, ma le grandi pieghe sui fianchi, che nelle altre ne hanno frammezzo alcune più piccole, in questa s'incurvano, senza piccole pieghe intermedie e quindi con maggior larghezza, dall'una e dall'altra parte della persona. Anche quelle che scendono sino ai piedi sono più larghe e maestose. Le mani ripiegate sul petto stringono, con mirabile partito decorativo, due magnifici serpenti squamati che si attorcigliano intorno all'uno ed all'altro braccio, inanellando egualmente le code sotto di essi e levando, dopo essersi intrecciati come un monile, le due belle teste sull'uno e l'altro seno. Questo particolare, la bella testa dalla forma leggermente ovale, circondata da trecce cadenti che incorniciano bellamente la fronte attorcigliandosi in trecce appena accennate dietro l'occipite, le pupille segnate negli occhi grandi e bislunghi, la modellatura delle mani e di tutto l'in-

sieme fanno di questa statua la più bella ed importante della serie ed anche la più recente, poi che ad essa io assegno un'epoca che non va più in qua del principio del XIV secolo per tutti quei caratteri che ha indubbiamente comuni col primo gruppo, e pei tanti altri onde così evidentemente se ne distacca. La scritta, in caratteri latini, sul plinto appare posteriore e la identifica, se ve ne fosse alcun bisogno, per la *Prudenza* « Prudentes » essa dice « sicut serpentes ».

Queste le statue del barone Mazzoccolo per ordine del Ministero della P. Istruzione esaminate e destinate alla collezione di sculture medioevali del Museo Nazionale di S. Martino.

Vittorio Spinazzola.

Arte del sec. XIII — La Giustizia.
Teano, Casa Mazzoccolo.

NUOVI ACQUISTI DEL GABINETTO NAZIONALE DELLE STAMPE IN ROMA.

Il Gabinetto delle stampe ha nell'ultimo tempo, acquistato vari disegni di cui pubblico qui un certo numero insieme ad alcuni inediti già posseduti dalla Collezione e che hanno stretta relazione coi nuovi. In un prossimo fascicolo darò conto dei rimanenti disegni nuovamente acquistati.

Polidoro da Caravaggio. Di questo maestro il Gabinetto è riuscito ad acquistare alcuni abbozzi, che aggiunti a quelli già posseduti, compongono una serie, interessante specialmente qui a Roma, dove questo pittore tanto ha operato, decorando di chiaroscuri e di graffiti le facciate di case e palazzi. Alcuni di questi disegni, per la bellezza e l'eleganza con cui sono condotti, ci fanno conoscere Polidoro come abile e finissimo disegnatore, che sapeva, alla grandiosità della composizione, accoppiare particolari, eseguiti con grande amore e delicata cura.

Giorgio Vasari (1) ha per il maestro da Caravaggio parole di lode altissima, e dice di lui che non divenne pittore *per lungo studio,* ma perchè *tale era stato prodotto e creato dalla natura.* Dopo averci narrato della società stretta da Polidoro con Maturino Fiorentino, che *alle anticaglie era tenuto bonissimo disegnatore,* scrive dei due compagni, che *più utilità hanno essi fatto all'arte della pittura, per la bella maniera che avevano e per la bella facilità, che tutti gli altri da Cimabue in qua insieme non hanno fatto.* In queste parole, che possono far sorridere per la loro sovrabbondanza, non manca però un certo che di vero. Si capisce infatti che lo storico ha voluto più che altro con esse esaltare l'opera dei due maestri, in quanto per merito delle loro pitture, sparse ovunque a decorare facciate, l'arte era in Roma come scesa fra il popolo minuto, nella via, a portare ovunque il suo sorriso. Polidoro e Maturino avevano, colle loro decorazioni imitanti i rilievi di marmo, fatto rivivere per le vie e per le piazze tutta la gloriosa storia della città, accoppiando alle rappresentazioni dei Romani, vincitori ovunque, le antiche leggende mitologiche, gli Dei dell'Olimpo e le storie dell'Antico Testamento, tutto ciò insomma che nella mente degli uomini del Rinascimento s'univa e si componeva in un unico quadro, dove campeggiavano sempre le figure degli antichi eroi nazionali. E veramente l'arte di Polidoro può senza esagerazione chiamarsi eroica, tanto è vivo in essa lo spirito delle cose rappresentate; vivo non solamente nella composizione delle storie e nel disegno delle figure, ma in ogni tratto, in ogni pennellata.

Purtroppo della sua opera dipinta poco resta, e quel poco è sgretolato, annerito, destinato per l'incuria e l'abbandono, a prossima e sicura rovina. I chiaroscuri della casa di *Giovanni Milesi,* alla Maschera d'Oro, che sono fra i meglio conservati, deperiscono ogni giorno di più. Scomparsi sono quelli della casa di contro, già di Monsignor Gaddi e poi dei Cesi d'Acquasparta, decorata da Polidoro con un *Pellegrinaggio di Egizi e d'Affricani* (2).

(1) Giorgio Vasari, *Le Vite,* Firenze, Sansoni, 1880, vol. V, pag. 142.

(2) Giorgio Vasari, *Op. cit.,* vol. V, pag. 61. Cfr. anche le incisioni che ne trasse Pietro Santi Bartoli.

Innumerevoli sono gli sgraffiti ed i chiaroscuri già scomparsi sotto il pennello dell'imbianchino o distrutti dal piccone, altri rovinano di giorno in giorno o deperiscono, come quelli bellissimi in via dei Giubbonari, al vicolo Cellini, a S. Salvatore in Campo. Uno sguardo a ciò che delle case dipinte in Roma da Polidoro

Polidoro da Caravaggio.
Disegno per uno dei chiaroscuri della casa della Maschera d'Oro.
Roma, Gabinetto delle stampe.

e da altri maestri scriveva il Vasari, od agli elenchi di Giulio Mancini, di Gaspare Celio e d'altri (1), basta a convincerci di quanto abbiamo perduto.

Il provvedere a ciò che ancora resta è urgente, se non vogliamo sentirci suonare alle orecchie qualcosa di simile all'invettiva con cui Benvenuto Gasparoni nel 1867, infiorava a modo di ritornello un suo scritto sulle pitture delle facciate in Roma: *Viva dunque Roma dove ogni omiciattolo vile può guastare la bella città da sua posta, se così gli stia bene. Viva chi lascia fare allegramente. Ma i buoni e amorevoli cittadini*

(1) *Il Buonarroti,* Roma, 1867, pag. 3.
Gaspare Celio, *Memorie delli nomi degli artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate e palazzi di Roma,* Napoli, 1638.

Polidoro da Caravaggio. — **VASO E TROFEO.** — *Roma.* Gabinetto delle stampe.

notano, e infine la vergogna e il biasimo di questi ladri assassinamenti, ricadono sopra cui devono ricadere (1).

Fra i disegni da assegnarsi a Polidoro da Caravaggio, che possiede il Gabinetto delle stampe, ve n'è uno completo di tutto il grande chiaroscuro colla storia di *Niobe e dei suoi figli,* che decora la zona al disopra del pianterreno della casa Milesi alla Maschera d'Oro (2). Il disegno ha il n. 1351 del *Fondo Corsini:* è lungo m. 2,30, alto m. 0,50, ed è composto di cinque pezzi. Condotto con grande vigoria e spigliatezza, è specialmente mirabile per il modo con cui il pittore ha saputo ottenere il rilievo delle figure senza esagerare nè luci nè ombre. I passaggi dalle parti in ombra a quelle in luce sono ottenuti senza violenza, tanto che non si nota nel nostro disegno nessuna di quelle stridenti pennellate bianche che sono caratteristiche per quei disegnatori che ritrassero più tardi particolari delle facciate dipinte da Polidoro (3). Ad uno di questi, e non a Polidoro stesso, credo

Polidoro da Caravaggio. — Combattimento di Amazzoni.
Roma, Gabinetto delle stampe.

che debbano attribuirsi i disegni di particolari dei chiaroscuri della casa Milesi, conservati nella Biblioteca Ambrosiana di Milano e pubblicati da Goffredo Grilli nel suo bello studio su Polidoro e Maturino. Essi hanno appunto la caratteristica delle forti luci bianche sovrapposte.

Di questo tipo sono i due disegni 127213 e 127214 del Gabinetto delle stampe, antico *Fondo Corsini,* in cui sono riprodotti, *Il ratto delle Sabine* della facciata della casa Milesi, ed un fregio colla figurazione di un sacrificio. Autore ne è un tardo disegnatore, forse il Gabbiani, che secondo quanto scrisse di lui Ignazio Hugford (4), studiò indefessamente i chiaroscuri di Polidoro.

Basta paragonare fra di loro le figure di Apollo che saetta i figli di Niobe dei due disegni, per convincerci che il disegno di Milano non è probabilmente opera di Polidoro. Nel nostro la figura, vigorosamente modellata, ha la robustezza di una statua antica. Nessuna di quelle luci crude, nessuno di quei segni incerti, che

(1) *Il Buonarroti,* loc. cit., pag. 3.

(2) G. Vasari, *op. cit.,* vol. V, pag. 149.

(3) Goffredo Grilli, *Le pitture a graffito e chiaroscuro di Polidoro e Maturino sulle facciate delle case a Roma.* Nella *Rassegna d'Arte,* 1905, pp. 99, 100, 101.

(4) Ignazio Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani,* Firenze, 1726, pag. 5.

rendono qua e là sgradevole il disegno dell'Ambrosiana, che in alcuni particolari è poi curato e lisciato in un modo che non mi pare che possa convenire alla robustezza del nostro pittore.

Fra i disegni del *Fondo Corsini,* che possono essere attribuiti a Polidoro, è importantissimo quello che porta il numero 124151. È composto di tre fogli; disegnato a penna ed acquerello; alto m. 0,85 $^1/_2$, lungo m. 0,25 $^1/_2$. Evidentemente è un bozzetto di un largo fascione da decorare una facciata di casa. Vi si vede raffigurato con grande vivacità un *Combattimento di Amazzoni,* ed ammirevole è specialmente la sapienza dell'artista nel disporre i corpi dei combattenti e dei cavalli, in modo da empire completamente ed armonicamente tutta la larghezza del fregio.

Le Amazzoni sono volte in fuga, ma non cessano dal combattere. Specialmente nel mirabile gruppo di destra, dove giacciono confusi al suolo combattenti, feriti e morti, si può valutare in tutta la sua interezza la maestria del pittore. Sulla sinistra Ercole atterra coi colpi della sua poderosa clava due amazzoni coi loro cavalli. Purtroppo sulla sinistra il disegno è mancante.

Può considerarsi come un primo e fuggevole abbozzo di Polidoro il disegno del *fondo Corsini* col numero 124211. Condotto in modo rapido e nervoso, è meno curato degli altri dello stesso maestro, benchè ne presenti tutte le caratteristiche, come può vedersi paragonandolo ad un disegno di Polidoro della Collezione Morelli (1); segnato anche rapidamente e fugacemente.

È a penna, lavato d'acquerello; misura in lunghezza 0,43 $^1/_4$, ed in altezza 0,13. È una vivace rappresentazione d'una scena di saccheggio e di rapina, che dal formato allungato si può immaginare che dovesse servire per uno di quei lunghi fregi a chiaroscuro od a sgraffito, che correvano lungo tutta la fronte di una casa.

A sinistra giace, piacevolmente sorridendo per la fresca baldanza dei giovani, una figura simbolica di fiume. Vicino a lui un guerriero colla spada in pugno, insegue un gruppo di donne, fra cui una stringe forte al seno il suo piccino. Più in là un cavaliere ha abbracciato strettamente una giovinetta e vuole alzarla sul suo cavallo galoppante. Nel centro un altro trae a sè con gran forza un'altra giovane, che tenta disperatamente di divincolarsi. Solo un uomo, armato di lancia resiste ancora ai predatori.

In un incisione di Cherubino Alberti, che è la quinta della serie dei fregi di Polidoro, incisi da questo artista (cfr. Bartsch, vol. XVII, p. 86, nn. 110-112), abbiamo una rappresentazione più completa di questa composizione dell'Alberti. Nel rapido schizzo, in cui il pittore più che altro ha voluto dar forma alla prima idea, la scena, osservata fugacemente apparisce come un *Ratto delle Sabine,* mentre nell'incisione, che è cavata dal chiaroscuro, si veggono alcuni vecchi disarmati e condotti prigionieri insieme alle donne. Probabilmente questa storia, forse una scena di conquista romana, doveva decorare una casa insieme ad altre tre riprodotte pure dall'Alberti e che nella serie sono numerate con numeri che seguono quello della stampa ora descritta. Questa porta la scritta: POLYDORO CARAVAGIEN CELEBER^R. PITTORE DELINEATVM.

Nel *Fondo Corsini,* n. 130044 si conserva anche un disegno su carta grigia; condotto a penna ed acquarello: alto m. 0,37 $^1/_2$, largo m. 0,12 $^1/_2$ che può con certezza attribuirsi a Polidoro. Vi è raffigurato un guerriero romano con elmo piumato in capo, con grande scudo rotondo e bassa lorica. È volto di spalla e sta in atto di

(1) GUSTAVO FRIZZONI, *Collezione di quaranta disegni scelti dalla raccolta del senatore Giovanni Morelli,* U. Hoepli, Milano, 1886, riprod. Tav. XXI.

camminare verso il fondo. Sulla sinistra un pilastro; sul davanti due cani. É l'abbozzo per una di quelle figure con cui Polidoro era solito di decorare gli stretti spazi tra le finestre. Passo ora ai nuovi acquisti.

Il disegno del *Fondo Nazionale* n. 9918 è mirabile per finezza e bellezza d'esecuzione. È disegnato a penna, lavato all'acquerello e misura in altezza m. 0,21 $^1/_2$ ed in larghezza m. 0,23. Nell'angolo inferiore destro è impressa la marca C. G., sormontata da corona, che ci indica che il disegno proviene dalla collezione Gelosi di Torino.

Vi si veggono a destra un ricco vaso ed a sinistra un trofeo. Il vaso, a larga pancia, è ornato con un combattimento fra deità marine. Vari tritoni, armati di scudi e di grosse clave, combattono fra di loro vivacemente, ed è bello osservare con quanta sapienza l'artista ha saputo comporre la scapigliata battaglia in modo che all'occhio essa comparisca bellissima come motivo di decorazione.

Nella parte bassa il vaso è adorno di una testa di leone, da cui partono due larghi nastri e corone di frutta e fiori. Il vaso ha due strozzature di cui la superiore costituisce il collo che poi s'allarga a foggia di ampia conchiglia. Il manico ha forma di grosso serpe a testa di leone. Sul largo orlo sta seduto un putto che si mira in uno specchio.

Il vaso corrisponde a quello inciso da Cherubino Alberti nella Serie dei vasi al n. 1 e che porta la scritta: « *Polydorus de Caravagio In. Romae C. Albertus For.* » nella stampa il vaso è riprodotto con qualche variante e non vi è rappresentato vicino il trofeo.

Dietro al vaso nel disegno è un grande scudo ovale con ricco fregio di mascheroni. Il trofeo nel disegno è composto di una tunica romana, sospesa ad un cavalletto di legno e sormontata da un elmo, decorato da una testa di leone e da due sfingi.

Il vaso da solo si trova riprodotto anche in un'incisione di Francesco Aquila al n. 8 della *Raccolta di vasi diversi formati da illustri artefici antichi e di varie targhe soprapposte alle fabbriche più insigni di Roma....... Disegnate e Intagliate da Francesco Aquila – Roma Domenico de Rossi 1713.* Il vaso nell'incisione dell'Aquila è insieme ad un altro su di un foglio col n. 8, che insieme ai numeri 7, 9, 10 e 11 costituisce una serie di dieci vasi, dipinti, secondo le scritte che l'Aquila vi ha posto sotto, da Polidoro sulla facciata della casa Milesi. L'iscrizione sotto ogni incisione è: *Altro vaso dello stesso Polidoro nella medesima Facciata del Palazzo della Maschera d'Oro cauato dall'antico.* Questa serie era rappresentata, nel fregio fra il primo ed il secondo piano; sempre due vasi fiancheggianti un trofeo del tipo di quello del nostro disegno. Ai vasi ed ai trofei erano alternate scene mitologiche e storiche. Nel primo riquadro Saturno che evira Urano suo padre, poi il Ratto delle Sabine, Numa Pompilio che dà le leggi ai Romani, i soldati di Ciro che trucidano le genti di Spargabise, tre Senatori e tre Re vinti (1).

Il vaso ed il trofeo si trovano riprodotti assieme in un'incisione di G. B. Galestruzzi, dove si nota qualche diversità nella forma dell'elmo e del manico del vaso. Questa stampa è interessante perché ci dà il trofeo fiancheggiato da due vasi com'è sulla facciata della casa alla Maschera d'Oro. Fra le incisioni del Galestruzzi è anche la rappresentazione del busto di Niobe che decora il centro della facciata di questa casa. Queste stampe però non sono prese direttamente dai chiaroscuri ma da disegni del Saenredam.

(1) Enrico Maccari: *Saggi di architettura e decorazione italiana. Graffiti e chiaroscuri esistenti nell'esterno delle case, illustrati da M. Giovanni Iannoni.* Roma, Maccari, Tav. XXXVII.

Un'altra serie d'incisioni, riproducenti queste decorazioni, non posseduta dal Gabinetto, è quella che il Vischer fece nel 1594, secondo disegni di Hendrik Goltzius, dedicati al duca Federico Cesi d'Acquasparta (1). Di disegni per le storie fra i vasi sulla facciata della casa Milesi, ho avuto la fortuna di acquistare i due seguenti, dovuti certamente alla mano di Polidoro.

Il disegno del *Fondo Nazionale* 9904, a penna ed acquerello: alto m. 0,21 $^1/_2$, largo m. 0,40 $^1/_2$, è per il riquadro con i soldati di Ciro che vincono le genti di Spargabise. I soldati colle armi alzate incalzano i vinti, che fuggendo precipitano verso

Scuola di Antonio del Pollaiuolo. — Ercole combattente.
Roma, Gabinetto delle stampe.

sinistra come per cercarvi aiuto e protezione. Di qua e di là dalla composizione sono due ricchi vasi. Al disegno corrisponde l'incisione del Galestruzzi (B. 6), ma vi mancano i due vasi, che invece si veggono riprodotti nella serie dei vasi di Polidoro, incisa da Cherubino Alberti, coll'iscrizione: *Polydorus de Caravagio In. Roma,* ed in quella dell'Aquila, dove però il vaso di sinistra è diverso in un particolare. Nel disegno, la sua parte inferiore è costituita da due donne alate, mentre nell'incisione vi sono due capri con corpi di donna.

Il disegno del *Fondo Nazionale* n. 9622 misura in altezza m. 0,26, in larghezza m. 0,19 ed è su carta grigia, a penna e lumeggiato con tocchi bianchi. Vi si vede Scipione in atto di rifiutare i doni che gli vengono offerti. Quindi anche esso è per la facciata della casa Milesi, dove si trova vicino al riquadro colla figura di Saturno. Fra le figure sono accumulati in terra ricchi vasi. Corrisponde ad esso un'incisione di Giovanni Francesco Venturini da disegno di G. B. Galestruzzi.

*
* *

Scuola di Antonio del Pollaiuolo. *Ercole combattente.* Nuovo acquisto. (*Fondo Nazionale* n. 9917). Disegno a punta d'argento, ripassato a penna, alto m. 0,19, largo m. 0,28 $^1/_4$. Due uomini nudi lottano fra di loro. Ambedue sono forti e membruti. Quello a sinistra, si avanza minaccioso, alzando un pesante randello, fatto

(1) Gaetano Milanesi nelle *Note alla Vita di Polidoro e Maturino del Vasari*; Firenze, Sansoni, 1880, vol. V, pag. 149.

di un tronco d'albero. Egli ha lunghi capelli e non è coperto che da un curioso mantelletto che gli scende dalle spalle e s'incurva come una vela gonfiata dal vento. Una lunga coda e le zampe legate sul davanti caratterizzano questo strano indumento; è una pelle di leone molto stilizzata, che serve ad indicarci che con quella figura di combattente il disegnatore ha voluto rappresentare Ercole, che nessun altro particolare indicherebbe. L'altro uomo stando in atteggiamento di difesa, retrocede verso sinistra e, nel mentre piega sin dietro alla testa il braccio sinistro collo scudo, stringe colla destra un randello simile a quello d'Ercole, pronto a rispondere con un colpo alle offese. Nell'angolo superiore sinistro è un bollo di collezionista privato, composto di una stella a dodici punte, sormontata da una corona di conte. Sul verso è un disegno colla rappresentazione della *Lotta d'Ercole coi Centauri,* che il Fabriczy ha pubblicato nell'*Arte,* attribuendolo ad *Amico Aspertini,* insieme ad altri schizzi da lui scoperti (1). Quanto al disegno sul retto, il Fabriczy scrive: che le due figure rappresentano Ercole ed un guerriero fuggente e sono di mano diversa da quella di Amico Aspertini.

Purtroppo il disegno non è giunto a noi nella forma originale, perchè tracciato dal suo autore colla punta d'argento, fu ripassato poi colla penna, e purtroppo assai malamente. Molti segni ora non hanno più l'antico significato. Così si deve certamente al ripassatore la forma che ha la pelle del leone, terminante da una parte non con una zampa, ma con una specie di piuolo. L'opera del ritoccatore è poi anche evidentissima nel disegno del verso, ch'io credo dello stesso artista che ha disegnato sul retto. Egli qui non si è preso nemmeno cura di seguire i tratti antichi con qualche fedeltà, ma ha spesso, là dove il segno della punta d'argento era meno visibile, senz'altro improvvisato e ciò specialmente nelle faccie delle figure.

Carlo Robert nel suo libro sui rilievi di antichi sarcofagi ha pubblicato un disegno del *Codice Coburgense,* riproducente un sarcofago ora scomparso, di cui la parte anteriore nel secolo XVI era murata nel palazzo Della Valle-Capranica al disopra di una loggia (2).

In questo sarcofago si vedeva la lotta d'Ercole coi Centauri e da esso gli scolari di Raffaello copiarono una figura di guerriero coll'elmo, che dipinsero nelle Logge. La composizione sul verso del nostro disegno corrisponde al gruppo di destra del rilievo del sarcofago. È ripetuto appunto Ercole che affronta il Centauro. Il disegnatore ha tolto ad Ercole la barba e l'ha data invece al guerriero che combatte il mostro dall'altra parte.

L'autore del nostro disegno tanto sul retto quanto sul verso, non ha, a mio parere, nulla a che fare con Amico Aspertini ed è invece della scuola di Antonio del Pollaiuolo. Le forme hanno sicuri caratteri pollaioleschi, senza che vi si veda il fare disinvolto, nervoso e rapido del maestro, chè anzi appariscono invece secche e rigide.

La figura d'Ercole ricorda quella del disegno di Ercole coll'Idra del Pollaiuolo, che si conserva al Museo britannico, e vi si notano la stessa mossa del capo e piedi e mani disegnati con caratteristiche simili. Uguale è il modo con cui si rigonfia

(1) C. De Fabriczy: *Un taccuino d'Amico Aspertini. L'Arte,* 1905, pag. 401.

(2) Robert: *Die antiken Sarkophagreliefs,* Berlin, Grote 1897, vol. III, Tav. XLII, Fig. 133; Aldrovandi: *Le statue antiche di Roma,* 1558, p. 219; Carl Robert: Iahrbuch des archäologischen Instituts, V, 1890, p. 331.

Bernhard Berenson: *The drawings of the Florentine painters,* London, I. Murray, 1903, vol. I. Tav. XIII, XIV, XVI, XVII, XVIII e XX.

sul dorso la pelle di leone e non sarebbe, credo, troppo ardito il pensare ad un modello comune, quello appunto del sarcofago Capranica. A chi bene osservi le figure dell'Ercole e del suo avversario, non possono sfuggire connessioni con altri disegni del Pollaiuolo, come l'Adamo e l'Eva degli Uffizi.

La lotta dei Centauri ricorda, per le particolarità del segno, quella di un disegno del Pollaiuolo nella Kunsthalle ad Amburgo.

Scuola di Andrea del Verrocchio. *Studio di panneggio.* Nuovo acquisto (*Fondo Nazionale* n. 9916). Disegno a punta d'argento con lievi ombreggiature allo

Scuola di Andrea del Verrocchio. — Studio di panneggio.
Roma, Gabinetto delle stampe.

acquerello. Altezza m. 0,25, larghezza m. 0,21 $^1/_2$. È la parte inferiore di una figura di donna inginocchiata, avvolta in un ampio panneggio ed anzi il disegno può considerarsi più che altro come un amoroso studio di stoffa. Le pieghe scendono pesanti e non sempre naturali lungo il corpo e si spezzano curiosamente ad angoli acuti e taglienti. L'artista più che guardare alla natura, ha lavorato di maniera, tanto che anche quei particolari che paiono ritratti dal vero, come le grandi pieghe sul grembo, sono poi stilizzati nel segno. Si tratta evidentemente di un primo abbozzo per una figura di Vergine inginocchiata ad adorare il Bambino.

Il disegno era originariamente tracciato a punta d'argento e leggermente acquarellato, ma purtroppo è stato ripassato da un ignorante, il quale ha creduto bene di aggiungere bellezza al panneggio col ritoccare le ombre specialmente là dove sono più profonde. Credo che il disegno sia opera di un quattrocentista to-

scano, della scuola di Andrea del Verrocchio. Le caratteristiche più spiccate nella disposizione delle pieghe, come ad esempio di quella grossa a cannello che taglia in basso verticalmente il grande partito che scende dal grembo, è caratteristica per Lorenzo di Credi (cfr. il disegno di un'Annunciazione negli Uffizi, n. 686) (1). Le belle pieghe del grembo ricordano i partiti di pieghe studiati da Leonardo (cfr. disegno di Leonardo al Louvre, n. 1061, e Leonardo pure: Roma, Gabinetto nazionale delle stampe, n. 125770), ma però sono più scarni e piatti.

Maniera di Pierin del Vaga. *Figura ornamentale.* Nuovo acquisto *(Fondo Nazionale* n. 9620). Disegno a penna, lavato all'acquarello, su grossa carta grigia, largo m. 0,16, alto m. 0,125. Vi è raffigurato un giovinetto a cavallo. Il corsiero, che ha forme grosse e potenti e lunga coda svolazzante, galoppa verso sinistra. Il giovinetto, che indossa un'ampia tunica e calzari all'antica, cavalca senza staffe nè sella e si regge alla criniera. È certamente un disegno per decorazione.

Rosso Fiorentino. Nuovo acquisto *Filira e Saturno (Fondo Nazionale* n. 9619). Disegno a penna largo m. 0,10 $^1/_2$, alto m. 0,18. Per la serie degli *Amori degli Dei.*

Una giovane nuda, vista dalle spalle, sta vicino ad un cavallo che colla gamba anteriore destra le abbraccia il braccio destro. È un rapido schizzo, in cui la figura del cavallo è appena accennata.

A questo disegno corrisponde l'incisione di Iacopo Caraglio (Bartsch, n. 23: *Les amours de Saturne et de Philyre*) (2).

L'incisione è più completa del disegno. Vi si vede sulla sinistra Filira, eguale in tutto alla giovane del disegno; sulla destra Saturno mutato in cavallo e vicino a lui un amorino, che sorridendo maliziosamente, fugge colla falce del Dio.

Il Vasari (3) racconta che Iacopo Caraglio incise questa e le altre stampe della serie secondo i disegni del Rosso Fiorentino. Il Rosso *fece al Baviera in disegni di stampe tutti gli Dei, intagliati poi da Giacopo Caraglio; quando Saturno si muta in cavallo, e particolarmente quando Plutone rapisce Proserpina.*

Il carattere del disegno corrisponde infatti tutto alla maniera del Rosso, nè si può pensare ad una sua derivazione dall'incisione, perchè ha qualità di molto maggiore spontaneità e freschezza. Nell' incisione la testa della donna è leggermente di tre quarti, mentre nel disegno è di perfetto profilo.

Attaccato al verso di questo disegno, si è trovato un frammento di altro disegno antico colle stesse caratteristiche del Rosso Fiorentino. Anche qui si vede una donna volta di schiena, disegnata a penna e colorata a chiaroscuro con tempera.

Quanto al soggetto rappresentato nel disegno e nell'incisione, esso deriva dalla leggenda di Chronos, che si mutò in cavallo quando Reia lo sorprese in amoroso colloquio con Filira, da cui nacque il centauro Chirone. Filira stessa si fece poi mutare in tiglio (φιλύρα) (4).

Anonimo fiorentino del secolo XVII. *Ornati.* Nuovo acquisto (*Fondo Nazionale* n. 9915). Acquerello e penna, alto m. 0,27, largo m. 0,17 $^1/_2$. Sul retto e sul verso sono quattro belli ed originali ornamenti, tracciati forse da un orafo e fonditore fiorentino degli ultimi anni del secolo decimosesto o dei primi del decimosettimo, perchè mentre vi si vede ancora qualcosa della castigatezza ampia del barocco cinquecen-

(1) Bernhard Berenson, op. cit., vol. I, tav. XXXII; vol. II, tav. CXII.

(2) A. Bartsch, *Le peintre graveur,* vol. V, pag. 76.

(3) G. Vasari, *Le Vite,* ed. Milanesi, V, pag. 162.

(4) Roscher, *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mithologie,* Leipzig, Teubner, 1904.

tesco, si notano non poche spigliatezze e capricciosità secentesche. È difficile stabilire per che cosa possano aver servito i quattro disegni. Mentre da prima avevo pensato a modelli per mazze di parata, credo ora che con più verosimiglianza possa pensarsi ad ornamenti metallici per mobili. Ogni ornamento è di forma allungata, riccamente ornato; largo in cima e stretto da piedi ed i quattro possono a due a due appaiarsi. Sul retto, il primo ha per coronamento una figura di donna, seduta su di un piedistallo presso un puttino. Tre hanno al sommo lo stemma papale colla tiara e le chiavi ma senza impresa, sicchè da ciò non può aversi nessun sussidio per la precisa datazione. La fattura dei quattro disegni è rapida ma squisita e rivela nell'artista una grande pratica. Sul retto è il monogramma S°Z non spiegato.

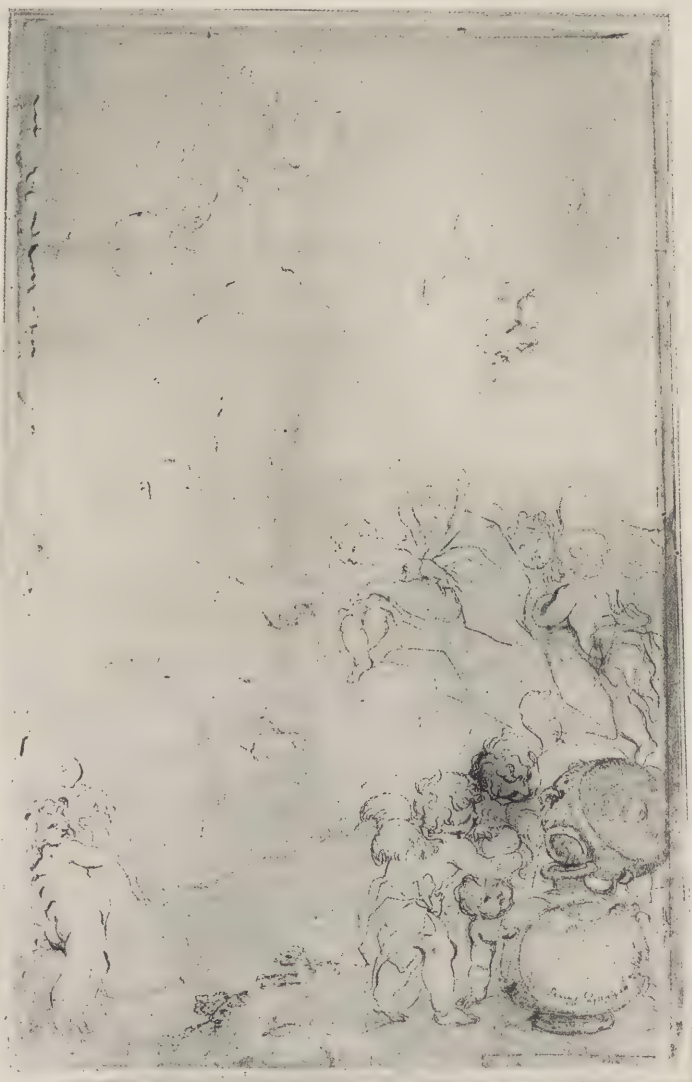
Pietro da Cortona. *Antonio e Cleopatra.* Nuovo acquisto (*Fondo Nazionale* n. 9622). Disegno a matita ravvivato qua e là con colore rosso all'acquerello, alto m. 0,44, largo m. 0,455. Antonio, rivestito di lorica e di un'ampia clamide rossa, col capo cinto di corona d'alloro, sta ritto nel mezzo della composizione e fa atto di accogliere una giovane donna riccamente vestita che gli si accosta. Egli colla sinistra le mostra uno sgabello in forma di sella curule, dove, su di un cuscino rosso sono deposti una corona ed uno scettro. Una donna, con veste a larghi bordi ricamati, scende rispettosa i gradini che sorreggono questa specie di trono. A destra ed a sinistra nello sfondo s'affollano guerrieri romani con aquile e vessilli e sorgono maestosi templi. Non credo di errare ritenendo che il disegno rappresenti Antonio e Cleopatra e sia opera di Pietro da Cortona. La proporzione delle figure, le teste piuttosto larghe e piatte, il panneggio ricco e tormentato colle caratteristiche pieghe rientranti a cartoccio rovesciato, la ricchezza e l'equilibrio della composizione, mi suggeriscono questo nome di Pietro da Cortona. Colla sua arte si connette anche strettamente tutta la composizione dello sfondo cogli antichi templi fra gli alberi. Caratteristico sopratutto per questo pittore è il tempio dorico circolare sulla sinistra. Credo che il disegno debba essere un primo abbozzo per un affresco o per un arazzo, del tipo di quelli che Pietro Berrettini compose per i Barberini.

Paolo Pagani. *S. Francesco d'Assisi e la Vergine.* Nuovo acquisto (*Fondo Nazionale* n. 10029), alto m. 0,49, largo m. 0,30 $^1/_2$. Disegno a penna.

Sulla destra la Vergine Maria è seduta, reggendo sul grembo il Bambino, che si china in avanti come ad accarezzare S. Francesco d'Assisi, inginocchiato in atto di profonda devozione. A sinistra due angioli con grandi ali. Dietro alla Madonna due angioletti. Altri putti in vari atteggiamenti stanno sul davanti giuocando con una palla e divertendosi a travasare vino da due grandi fiasche impagliate. Su in alto, piccoli angioli, che volano e fanno le capriole fra le nuvole.

Sulla grande fiasca che sta ritta, posata sul terreno il disegnatore ha scritto il suo nome: *Paulus Paganj in.* L'autore del disegno è quindi il tardo secentista Paolo Pagani di Valsolda in Lombardia, di cui si conservano parecchi quadri a Milano e Venezia. È un rapido schizzo per un quadro, e certamente l'artista vi comparisce molto manierato e lezioso. Non manca però di qualità simpatiche, e specialmente alcune figure di angioletti, come ad esempio, quello volto di schiena nel gruppo superiore tra le nuvole, sono disegnate con facilità e grazia grandissime. Specialmente interessante è il rapido segno della penna, che contorna e modella con agilità sorprendente, riuscendo anche ad effetti certo convenzionali ma pieni di vita.

Nicola Poussin. *Il martirio di S. Bartolomeo.* Nuovo acquisto (*Fondo Nazionale,* n. 9920), alto m. 0,55, largo m. 0,35 $^1/_2$, carta giallastra. Il disegno è a penna, toccato all'acquerello, e le maggiori luci sono ottenute con forti tocchi di biacca. È un'opera

di grande forza, disegnata con straordinario vigore in cui, secondo il suo costume, l'artista si è preoccupato di dare forte risalto alla luce. Nel centro del disegno giace supino, colle mani legate al disopra della testa, S. Bartolomeo. Un carnefice con un coltello comincia a scuoiare il Santo, verso cui si china un sacerdote pagano che gli mostra colla mano la statua di Giove, ritta fra due colonne scannellate. Alla scena assi-

Paolo Pagani. — Madonna, Bambino e santi.
Roma, Gabinetto delle stampe.

stono tre aiutanti del carnefice, di cui uno colla cote arruota il coltello, e due soldati. Uno di questi, a cavallo, ha indosso la corazza ed il capo coperto dall'elmo dei legionari romani. Su in alto, due angioletti si librano a mezz'aria, mostrando al Santo le corone e la palma, premi al suo martirio. Il modo di disegnare, impastando acquarello, penna e biacca, e specialmente le piccole pennellate di biacca, di cui si può dire che tutto il disegno è sparso, sono caratteristici per Nicola Poussin. Ora è interessante l'osservare che il disegno sino ad un certo punto corrisponde al quadro del maestro francese, colla figurazione del martirio di S. Erasmo,

che si conserva nella Pinacoteca Vaticana. A prima vista la corrispondenza, tranne l'inversione della scena da destra a sinistra, sembra perfetta, e si sarebbe quasi indotti a credere che si tratti di una prima idea per questo quadro. Se però si esamina il disegno con cura, si vede invece, che se grandi sono le corrispondenze, anche le divergenze non sono piccole. Al posto dell'uomo che gira l'argano per avvolgervi le viscere del Santo, è un carnefice che arruota il coltello, invece del simulacro d'Ercole la statua di Giove con i fulmini. Evidentemente si tratta di uno studio per il quadro del Martirio di S. Bartolomeo di cui abbiamo un'incisione di I. Couvay, dipinto a riscontro dell'altro col martirio di S. Erasmo (1). Dal disegno si vede che questo martirio di S. Bartolomeo deve essere posteriore a quello di S. Erasmo, perchè la composizione e le figure vi appariscono quasi come forzatamente mutate.

Nicola Berchem. *Animali*. Nuovo acquisto (*Fondo Nazionale,* n. 9696). Disegno a lapis rosso, alto m. 0,22 $^1/_2$, largo m. 0,14 $^1/_2$.

Nella parte superiore sono tre capre, nell'inferiore tre cani. Benchè fine nell'esecuzione, il disegno è un po' convenzionale nell'espressione. Interessante è specialmente la capra in piedi nella parte superiore, che ricorda quelle disegnate ed incise dal Berchem nelle incisioni B. 43, 48, 51, 55.

L'artista si è studiato di comporre due gruppi ciascuno di tre bestie, di cui due in riposo ed una desta. Il gruppo dei cani è il disegno originale per l'incisione del Berchem, B. 28 della serie: *Animalia, aa vivum delineata et qua forti aeri impressa studio et arte Nicolai Berchemy.*

(1) G. K. NAGLER: *Neues Allgemeines Künstler-Lexicon.* München, 1841, vol. XI, pag. 568.

FEDERICO HERMANIN.

LA STATUA DI PORTO D'ANZIO. *

In una notte burrascosa della fine del dicembre 1878 i marosi, investendo il piede del promontorio di Anzio nel punto detto l'Arco Muto, dove si distendono le fondamenta di antiche costruzioni romane, rimisero allo scoperto una parete di fondo di una grande sala, e da una nicchia rimasta fino ad allora invisibile cadde una statua di fanciulla. Questa statua, descritta con poche parole e pubblicata con una piccola fotografia dall'ispettore degli scavi del tempo P. Rosa (1), tenuta quasi celata per molti anni nella villa del proprietario principe di Sarsina, fu rivelata agli archeologi nel 1899 da W. Klein (2), e fu dottamente illustrata nel 1903 da W. Altmann (3) e nel 1905 da W. Amelung (4). Se, come dice quest'ultimo alla fine del suo profondo esame, essa rimane per noi sotto più di un aspetto « *un enigma bello* » dobbiamo attendere con ansia il giorno in cui l'Italia, sottraendola al fato di un esilio in lontane contrade, possa offrire agli studiosi e agli ammiratori la contemplazione di una delle opere più delicate che ci abbia lasciato l'antichità.

*
* *

La statua in marmo greco, bianco e poco trasparente, è alta m. 1,70, e poggia su un plinto lungo m. 0,565, largo m. 0,42, alto m. 0,10, il quale in tempi romani era stato immesso in una base incavata. La figura non è monolitica, ma è formata di due blocchi, uno che comprende l'intero corpo dall'orlo superiore del panneggiamento sino ai piedi, l'altro che comprende la testa e la spalla destra nuda. Vi era poi come pezzo rapportato il braccio destro del quale è conservato ancora un frammento macchiato dall'ossidazione del pernio di metallo.

Nel suo stato presente mancano alla figura, oltre ad alcune piccole parti nel panneggiamento, la punta del naso, l'avambraccio destro, una parte del sinistro, più della metà del vassoio che essa portava poggiato sull'avambraccio sinistro ed alcuni degli oggetti collocati su questo vassoio.

La statua rappresenta una fanciulla vestita di un chitone di stoffa pesante, probabilmente lana, cinto molto in alto sotto le mammelle e lungo sino ai piedi, e di un mantello che, discendendo con uno dei lembi dalla spalla sinistra, gira con l'altro intorno alla figura e, attorcigliato alla vita si da coprire appena la metà della coscia, torna al fianco sinistro dove è tenuto fermo dal gomito. La fanciulla poggia sulla gamba sinistra mentre la destra libera è distesa da lato, e col capo reclinato sulla spalla sinistra sembra tutta compresa nella contemplazione degli oggetti collocati sul vassoio che essa sostiene con la sinistra. Su questo vassoio sta

* *Il* Bollettino d'Arte *vuole portare subito a conoscenza del pubblico la statua di Porto d'Anzio e quindi ne presenta le fotografie accompagnate da una nota esplicativa del dott. Alessandro Della Seta. In seguito il prof. G. E. Rizzo ne darà più ampia e completa relazione con maggiore e nuovo corredo di illustrazioni.* N. d. R.

(1) P. Rosa, in *Not. degli Scavi*, 1879, pp. 16-17; 116-117, t. I, 4; S. Reinach, *Rép. de la Stat.*, II, 660, 4.

(2) W. Klein, *Praxitelische Studien*, Leipzig, 1899, pp. 39 e segg.; W. Amelung, in *Berl. phil. Wochenschr.*, 1900, cc. 625-626.

(3) W. Altmann, *Das Mädchen von Antium*, in *Jahreshefte des öst. arch. Inst.*, VI, 1903, pp. 186-200, t. VII; S. Reinach, *Rép. de la Stat.*, III, 193, 6.

(4) W. Amelung, in Brunn-Bruckmann, *Denkm. griech. und röm. Sculpt.*, II, tt. 583-584.

un rotolo che gli antichi illustratori interpretavano come una pergamena, ma che dal Furtwängler (1) è giustamente ritenuto una benda sacrificale avvoltolata, ciò che è indicato, oltre che dal taglio rotondo e dalla concavità della parte estrema svolta, anche dal suo spessore. Di più vi si vede un ramo d'alloro ed una zampetta felina poggiata sopra un minuscolo plinto che, come indicano le tracce di una altra zampetta, costituiva certamente il sostegno di un piccolo tripode o *thymiaterion*.

Quale fosse il gesto del braccio destro mancante possiamo desumerlo anzitutto dalla direzione della parte ancora esistente e poscia da alcuni piccoli frammenti che sono stati ritrovati con la statua, cioè l'indice e l'anulare della mano e alcune foglie di una corona di lauro: (2) la fanciulla era nell'atto di deporre sul vassoio o di alzarne una corona di alloro.

L'Altmann (3) ha ben mostrato quale maestria riveli l'artista della nostra figura nella trattazione della forma, soprattutto nella distinzione tra il chitone e il mantello, e nel contrasto pittoresco in cui le parti nude si trovano rispetto alle

(1) A. Furtwaengler, *Zu den tegeatischen Skulpturen des Skopas*, in *Sitzungsber. der Kön. bayer. Ak. der Wiss.*, 1906, p. 388, n.[a] 1.

(2) W. Altmann, *l. c.*, p. 193, ff. 112-113.

(3) W. Altmann, *l. c.*, pp. 188, 191.

Porto d'Anzio. — Villa del Principe di Sarsina. — Statua Muliebre.

Porto d'Anzio. — Villa del Principe di Sarsina. — Statua Muliebre.

parti panneggiate; l'Amelung (1) poi ha con perspicacia osservato come in questa figura anche le pieghe del panneggiamento, che col loro decorso traggono sempre l'occhio verso il punto in cui si accentra l'attenzione della figura medesima, il vassoio, contribuiscano a dare l'impressione del massimo concentramento. In questa statua, con saggio contemperamento, nè il panneggio usurpa un posto che non gli si conviene facendo valere sè stesso più della forma del corpo, nè appare ad essa eccessivamente subordinato: l'artista pure non rinunciando a nessuno degli effetti che

potevano esserne tratti, ha saputo far sentire sotto il vestito il vigoroso ed agile corpo della fanciulla.

Ma dove certamente lo scultore ha rivelato la maggiore maestria, ottenendo col minimo dei mezzi il massimo degli effetti, è stato nella testa. La fanciulla ha il capo reclinato sulla spalla sinistra, i capelli nè lunghi nè voluminosi, con una straordinaria semplicità di acconciatura, sono riportati dalla nuca sulla fronte ed annodati al di sopra di essa; in tal modo la linea ferma e netta della calotta cranica si riattacca senza trapassi a quella non meno salda del collo. In questa acconciatura così semplice, nella fronte convessa ma non martoriata con sporgenze ed incavi, nell'ovale del volto puro ma non allungato, nel mento saldo, nelle pal-

(1) W. Amelung, *l. c.*, pp. 2-3.

pebre accentuate, pur non avendo nessun tratto di durezza, la figura si tiene lontana da quella molle sfuggenza dei piani che è caratteristica dei volti prassitelici anche mascolini. Io non so se all'impressione contribuisca il particolare tipo di acconciatura, ma è innegabile che in questo volto femminile si intravede qualche cosa d'efebico, e si potrebbero additare nel nostro patrimonio archeologico molte teste maschili prassiteliche o postprassiteliche in cui la femminilità è più evidente che in questa testa la quale pure è di fanciulla. E questo, a mio parere, non è un tratto discordante nell'insieme della figura; vi sono altri dettagli che l'artista ha espressivamente accentuato onde escludere dalla figura qualunque tratto di mollezza e dare l'impressione di una delicatezza ferma e severa, e forse questi dettagli possono aiutare nell'interpretazione della statua.

L'Altmann (1) vedeva in essa una sacerdotessa dell'Apollo di Patara nella Licia, attribuendo l'avanzo della piccola zampa felina ad una figuretta di leone, animale consacrato al dio, ma questa interpretazione è caduta dopo che nelle zampe feline si sono riconosciuti i sostegni di un piccolo tripode; l'Amelung (2) vi vedeva la figura di una poetessa consacrante al dio la corona della vittoria, oppure quella di una conduttrice di un coro partenio in atto di offrire ugualmente la corona alla divinità dopo la festa; ma queste interpretazioni partivano dall'idea che l'oggetto sul vassoio fosse un rotolo di pergamena. Ora che il Furtwängler ha osservato che quel rotolo non può essere altro che quello di una benda sacrificale, l'interpretazione da accettare è che si tratti di una figura *sacrificans* (3). Solo possiamo domandarci se l'artista non abbia voluto con qualche altro elemento meglio caratterizzare la figura, ed a me pare che appunto alcuni dettagli possano guidarci nell'esame. Anzi tutto è notevole la forma particolare dei sandali, che sono costituiti da una suola erta e da una correggia che partendo tra l'alluce e il dito adiacente, si unisce ad un'altra che stringe il dorso del piede: una forma così semplice di sandali, come ha osservato l'Altmann (4), si ritrova solo nella Menade di Berlino, ed è innegabile che essa forse dovrebbe apparire oltremodo modesta per la figura di una sacerdotessa o di una poetessa. Quella stessa semplicità dell'abbigliamento che abbiamo appunto notato nell'acconciatura si riscontra adunque nei sandali. Ma vi è di più: il chitone, che pure tocca e copre il dorso del piede destro, è invece sollevato da terra dalla parte del piede sinistro fino al disopra della caviglia, quasi che esso fosse stato rialzato per non intralciare il movimento. Un tale motivo e in tal modo accentuato non si riscontra in altre statue femminili panneggiate dell'antichità. In questa noncuranza per il discoprimento del piede io vedo un tratto caratteristico della figura. Se poi osserviamo come essa abbia fatto discendere il chitone dalla spalla destra in modo da lasciarla scoperta — si noti la corrispondenza del denudamento tra la spalla destra e il piede sinistro — come abbia avvolto senza alcuna preoccupazione di eleganza il mantello attorno alle reni, in modo che esso dia il minimo impaccio al movimento, e come il chitone stesso sia fatto di una stoffa pesante, quasi rugosa alla superficie, si dovrà riconoscere che l'artista ha saputo dare anche nei minori dettagli un carattere distintivo alla figura. Non una sacerdotessa dignitosa e solenne, ma una svelta assistente dei sacrifici, concentrata solo nella propria azione e per nulla curante del suo aspetto esterno, egli ha voluto rappresentare. E se noi ricordiamo che nell'antichità greca questa funzione di assistenza ai sacrifici era spesso

(1) W. Altmann, *l. c.*, pp. 195-197.
(2) W. Amelung, *l. c.*, p. 5.
(3) A. Furtwaengler, *l. c.*, p. 388, n[a] 1.
(4) W. Altmann, *l. c.*, pp. 194-195.

esercitata dalle vergini ἱερόδουλοι e che tali serventi esistevano nei santuarî di Apollo, non potremmo forse riconoscere nel taglio corto dei capelli un segno caratteristico della sua condizione servile, ma servile di fronte alla divinità, ad Apollo, di cui ella portava il ramoscello d'alloro? E non sono forse gli altri dettagli, la forma semplice dei sandali, il rialzamento del chitone, l'attorcigliamento del mantello, tratti distintivi di una noncuranza d'abbigliamento quale poteva essere determinata dalla sua condizione?

E da ultimo la stessa ponderazione della figura non contribuisce a questa caratteristica? La statua è stata creata per una sola veduta, quella in cui la testa appare di profilo verso sinistra: ciò è indicato non solo dalla sua costruzione, ma anche dalla trascuratezza assoluta del lavoro nella parte posteriore e nel lato sinistro. Ma pure così creata per una sola veduta, la figura è trattata secondo una ardita concezione spaziale. Essa, sebbene colta e fissata nel marmo in una posizione di stabilità, offre la viva sensazione del movimento da cui esce, movimento reso anche più percettibile dalla singolare posizione della spalla che è in discendenza proprio dal lato della gamba slegata. Ora è chiaro vedere quanto questa posizione sia adatta assai più che ad una sacerdotessa, la quale dovrebbe essere rivestita di tutta la dignità del suo ministero, ad una assistente al sacrificio che deve essere pronta a porgere a chi sacrifica gli oggetti del culto. Ed in tal modo possiamo spiegarci l'atto del braccio destro, ora mancante, e il concentramento dell'attenzione sul vassoio; la fanciulla forse toglieva da questo vassoio una corona o un ramo per porgerlo a chi doveva offrirlo alla divinità, e siccome il suo ufficio è solo quello dell'assistere e del porgere, essa si raccoglie e si isola nella sua azione. Possiamo dire, concludendo, che forse non si poteva rappresentare con grazia più delicata una mansione così modesta.

Per ciò che riguarda la determinazione cronologica e stilistica della statua dobbiamo osservare che, di fronte a quest'opera, che da tutti gli illustratori è stimata un originale, il solo Klein ha tentato di fare il nome di un artista, Leochares (1); ma l'Altmann e l'Amelung hanno mostrato che non si può fare nè questo nè alcun altro nome di artista del IV secolo, giacchè essa è qualche cosa di nuovo, di veramente *originale,* nel senso della creazione, e che può essere solo definita secondo i termini generali di un indirizzo artistico. Una della prime opere dell'arte ellenistica fiorente nell'Asia Minore la ritiene adunque l'Altmann (2), e a questa opinione si associa l'Amelung (3). E se oggi la nostra conoscenza archeologica non ci permette di dire di più e se forse all'occhio del profano questa incertezza di paternità artistica ne diminuisce il valore, a coloro che apprezzano la bellezza non secondo il maggior o minor lustro che può darle il nome di un grande artista, ma a seconda delle intime sensazioni che essa offre, la statua di Porto d'Anzio darà qualche cosa di più e di meglio: tra gli ambagi dell'enigma che essa rappresenta questa fanciulla trae all'ammirazione della delicata e fiorente sua forma, e durante questa rispettosa contemplazione essa ci rivela, ad ogni momento, tratti nuovi di una bellezza che sembrava nascosta.

(1) W. Klein, *l. c.*, p. 45 e segg.
(2) W. Altmann, *l. c.*, p. 199.
(3) W. Amelung, *l. c.*, p. 5.

Alessandro Della Seta.

LA PALA DI GIAMBATTISTA PIAZZETTA

NELLA CHIESA DI S. VITALE A VENEZIA.

I dipinti veneziani del settecento soffrono quasi tutti di continui danni per la originaria debolezza della tela e per la scarsezza dell'imprimitura che mal rattiene il colore; e il problema del loro restauro, in troppi casi, è grave e mal si può differire. Sinora i dipinti settecenteschi, che non fossero del Tiepolo, erano trascurati; ma ormai la grandiosa magnificenza di tutta la pittura veneziana del settecento trionfa, ed è venuto il tempo di fare giusta stima di tanti e tanti altri valentissimi pittori.

G. B. Piazzetta. — L'Angelo Custode.
Venezia, Chiesa di S. Vitale.

La Direzione delle RR. Gallerie di Venezia, che per opera del cav. Giulio Cantalamessa aveva già anni or sono sollecitato il restauro, lodevolissimamente compiuto dal Municipio di Venezia, della grande tela del Lazzarini a S. Pietro di Castello, con il santo patriarca Giustiniani che dispensa elemosine, ha ora curato direttamente il restauro della pala di Giambattista Piazzetta posta sull'altare dell'Angelo Custode a S. Vitale. Il restauro si è limitato ad una accurata foderatura; ma questa è valsa da sola a dar saldezza al colore, senza che fosse menomamente alterata quella bella opacità, donde il Piazzetta trae tanto rilievo alle figure. Il dipinto di S. Vitale mostra ora bene gli ardimenti del pittore nell'innovare la tecnica, usando colori densi come a pastello, che sulla tela fanno grossezze e rialzi fortissimi, sopratutto nelle luci bianche del camice di uno dei santi e nelle vesti dell'angelo. A ravvivare le tinte, come sempre rossastre e terrose delle carni, il Piazzetta mette qua e là delle stille di rosso puro, che fanno benissimo.

Vi è in tutto il dipinto una grande e gustosa bravura. Quanta vita in quel monello, che pare correre lungo i pericoli dei canali, salvo per miracolo!

L'archivio di S. Vitale è andato disperso; ed è difficile quindi trovare quando precisamente sia stata dipinta la pala.

Nel *Ritratto di Venezia* del 1705 (p. 34) non se ne parla, anzi si dice che la chiesa doveva essere ricostrutta, come è stata infatti, dalle fondamenta; e nella *Descrizione di tutte le pubbliche pitture di Venezia* del Farsetti, del 1733, (p. 171) si ricorda già come celebre l'opera di Giambattista Piazzetta.

Vanno segnalati con gran lode, a proposito di tale restauro, l'amore per le opere d'arte delle sue chiese e la generosità del reverendo Monsignor Francesco Paganuzzi, parroco di S. Stefano, che, a sollecitare il restauro, ha voluto spontaneamente sostenere del proprio il terzo della spesa complessiva, mentre il resto è stato dato dal Ministero dell'Istruzione Pubblica.

GINO FOGOLARI.

LE MINIATURE DI RICCARDO GIBSON
NELLA GALLERIA PITTI.

Questo pittore inglese, soprannominato il Nano per la sua statura di m. 1.14, nacque nel 1615, probabilmente a Cumberland, e morì nel 1690 a Londra; fu uno dei favoriti alla corte di Carlo I, che lo nominò suo paggio, e acquistò tale ripu-

R. Gibson. — Miniatura N. 99.
Firenze, Galleria Pitti.

R. Gibson. — Miniatura N. 97.
Firenze, Galleria Pitti.

tazione da essere mandato in Olanda come maestro di disegno della principessa Maria e della regina Anna.

Tra le 378 miniature che si conservano nella Galleria Pitti ve ne è una di lui firmata e datata; porta il n. 99 e a tergo del cartoncino ovale, largo m. 0,07 alto m. 0,085, si legge: R. GIBSON FECIT 1673. Il ritratto dipinto all'acquarello con

alcuni ritocchi a tempera rappresenta meno di mezza figura di giovane donna con folta capigliatura arricciata e castanea, sciolta sulle spalle. Essa ha a tracolla del vestito celeste scollato una fila di grosse perle e pietre preziose. Un altro ritratto

R. Gibson. — Miniatura N. 91.
Firenze, Galleria Pitti.

R. Gibson. — Miniatura N. 93.
Firenze, Galleria Pitti.

muliebre (n. 97), benchè non firmato, mi pare certamente del Gibson per l'identica esecuzione. Rappresenta anch'esso meno di mezza figura voltata di tre quarti verso la sua destra, con lo stesso abito azzurro oltremarino dell'altra. Il collo, come la capigliatura castanea, sono ornati di perle. La miniatura ad acquarello, su cartoncino ovale, è larga m. 0,063 e alta m. 0,078.

Potrebbero essere del Gibson anche i ritratti muliebri n. 91 e 93, ma di essi sono meno sicuro.

Odoardo H. Giglioli.

LE PITTURE DI BERNARDINO LUINI ALLA PELUCCA MILANO.

L'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti della Lombardia ha recentemente iniziato gli assaggi nei locali della casa di campagna posta in prossimità di Monza e denominata La Pelucca, donde il Barezzi staccò nella prima metà dello scorso secolo le pitture luinesche ora adunate in buona parte nella Pinacoteca di Brera. Le ricerche hanno scopo di identificare l'ubicazione originaria delle composizioni, per trarne norma per una razionale disposizione dei dipinti nelle sale della Pinacoteca e rispondere così al desiderio espresso da S. M. il Re, nell'assegnare alla maggior quadreria milanese quella parte dei frammenti conservati a Palazzo Reale.

Monza, Sala della Pelucca.

Allo stato attuale dei lavori di scandaglio, facilitati dal cortese assentimento dei signori Puricelli e Guerra proprietari della casa, si è assodato come la sala grande, dove erano le storie di Mosè, avesse originariamente una maggiore altezza di quella attuale di circa cm. 60, ciò che consente di determinare, con buone proporzioni, il camino, di cui l'architrave è ancora murato nel portico della villa colla iscrizione allusiva alla pittura esprimente Vulcano e Venere, la quale decorava la cappa.

Nella cappella, ora cucina, gli assaggi furono estesi per tutta l'ampiezza delle pareti, con buon successo, così da aver sicuro indizio della decorazione e della struttura originaria. La cappelletta, presumibilmente collegata all'edificio da arcate di portico ora murate, aveva accesso da una porta nel mezzo della parete a sud. Sulla parete di fronte era l'altare e in quella a destra dell'accesso si aprivano due finestre ad arco ribassato; sovra l'altare, compreso tra la centina della volta e due

riquadri laterali, era il Padre Eterno nella gloria di Angeli. Nei riquadri si intravedono storie di Santa Caterina con figure di piccole dimensioni e fondi di prospettiva e di paese. Ancor questi affreschi laterali vennero strappati, benchè si ignori la loro sorte. Sotto di essi vi sono figure più grandi a destra e a sinistra dello spazio assegnato all'altare, corrose dall'umido e ridotte quasi monocrome.

Le pitture liberate dall' intonaco sulla parete a sinistra dell'accesso, non furono strappate dall'operatore e nondimeno sono le meno ricuperabili per l'umidità che ha invaso la muratura, la quale ha inoltre subito gravi lesioni per adattamenti recenti.

La parete a destra dell'altare scompartita dalle due lunette della volta è ornata con lesene a grottesche ornate e tonde sui lati e sull'archivolto della finestra ora scoperta; il rimanente spazio parietale, dove era un'altra finestra simmetrica, venne manomesso per aprire un largo camino.

La parete meglio conservata (in essa fu aperta in breccia solamente una porta piccola di accesso a sostituire l'originaria ora ripristinata) è quella a Sud. Quivi le tracce della decorazione pittorica delle pareti staccate come pure di quelle abbandonate dall'operatore, hanno una maggiore evidenza, mentre sovra la porta dipinta a sagome lievi e avvolta in un drappo rosso sormonta il saccello e si svolge nella curva determinata dalla volta con tenuità di nuvola l'intera figurazione della Santa sopportata dagli Angeli fra i due porta ceri. Sui lati della porta dirupa il monte fino allo zoccolo. Il disegno è in gran parte nitido, in alcune parti, come nel putto che decora il saccello, ha ricerche e pentimenti, di cui non è traccia nella pittura strappata, gustosi e freschi come uno schizzo.

Nell'assieme la spiritualità della composizione non fa tanto rimpiangere la pienezza del colore, che così tenue è pure armonioso, quanto il mal criterio che ha scomposto in frammenti una così significativa linea di bellezza.

Da queste tracce risulta sin d'ora la possibilità, benchè non si speri di riavere l'angelo ora in proprietà Perkins, di ridare accordo agli affreschi provenienti dalla Cappella ora a Brera. Il proseguire delle ricerche potrà ancora dare indizio per la disposizione delle pitture che decoravano gli altri ambienti e, benchè non sia ancora possibile il concretare un progetto di ordinamento, si impone la necessità di ottenere dalla Biblioteca di Brera la retrocessione dei locali già occupati dalla Galleria Oggioni.

ATTI PARLAMENTARI

Legge per gli Uffici e il personale delle antichità e delle belle arti.

La Camera dei Deputati, nella tornata del 17 marzo, del 23 e del 24 aprile u. s., ha discusso e approvato il disegno di legge per la sistemazione degli Uffici e del personale delle antichità e belle arti, presentato al Parlamento dal Ministro della pubblica istruzione on. Rava.

La discussione generale, avendo tutti gli oratori rinunciato alla parola, non ebbe luogo, e i primi quattordici articoli furono approvati alla semplice lettura.

Sull'art. 15, il quale dispone che il Ministro, sentito il parere del Consiglio superiore per le antichità e le belle arti, potrà modificare con decreto reale la circoscrizione delle sopraintendenze, prese la parola l'on Sinibaldi, chiedendo che la parte meridionale dell'Umbria sia separata dalla circoscrizione attuale e assegnata alla sopraintendenza di Roma, e che non cessi l'assegnazione al museo di Villa Giulia degli oggetti artistici e archeologici provenienti da scavi eseguiti in quella parte dell'Umbria che è situata sulla sinistra del Tevere.

Allo stesso articolo l'on. Carlo Ferraris propone un emendamento che é accettato dalla Commissione e dal Ministro, il quale, rispondendo all'on, Sinibaldi, lo assicura che il decreto del 1882, relativo alla destinazione degli oggetti provenienti da scavi eseguiti nell' Umbria, continuerà ad avere pieno vigore.

Sull'art. 17 parlano gli onorevoli Romussi e Rosadi; sull'art. 19 propongono emendamento gli onorevoli Romussi e Carlo Ferraris e il relatore Morelli Gualtierotti. A tutti replica il Ministro, il quale difende il testo della legge, così come è stato presentato. L'on. Romussi ritira l'emendamento. Un altro emendamento propone l'on. Ciappi all'art. 20, ma, in seguito ai chiarimenti forniti dal relatore, non insiste. Si approvano senza osservazioni gli altri articoli fino al 28, che gli onorevoli Barzilai, Morgari, Campi Ruma, Bissolati, Gattorno, Rosadi, Turco, Valentino e Talamo proponevano modificare. Per ragioni finanziarie il Ministro non può consentire alla modificazione e i proponenti non insistono.

Altre osservazioni fanno gli onorevoli Ferraris, Cameroni, Rosadi, Ciappi, Romanin Jacur, Verzillo, Guerritore, Guarracino, Rummo, Artom, Giuliani, Canevari, Rizzone, Abbruzzese, Cimorelli, Valle Gregorio, Verzillo. A tutti risponde l'on. Rava; quindi la legge è approvata con voti favorevoli 201, contro 22.

NOTIZIE

MUSEI E GALLERIE.

VENETO.

PORTOGRUARO. — Dono di pubblicazioni al Museo Nazionale. — Le signore Orsolina Micheli ved. Bianchi di Parenzo ed Enrica Micheli ved. Bonò di Portogruaro hanno donata a quel Museo Nazionale una copiosa e pregevole raccolta di pubblicazioni, ad incremento della biblioteca del Museo stesso.

ESTE. — Acquisti per il Museo Nazionale Atestino. — Sono stati acquistati per il Museo Nazionale Atestino, per il prezzo di lire 3500, alcuni antichi vasi di vetro, trovati presso Cavarzere. Quattro di essi sono di raro e insigne pregio: due del genere filogranato di squisita fattura, di cui uno bianco trinato e uno policromo a striscioline saldate insieme. Gli altri due sono di vetro azzurro stampati; ciascuno con bella decorazione e con due iscrizioni greche, una delle quali reca il nome dell'artefice Ennione (*Εννίων ἐποίησε*), l'altra contiene il motto *Μνη(σ)θῇ ὁ ἀγοράζων*. I rimanenti vetri, oltre una dozzina, sono di specie più comune, notevole però fra questi una finissima tazza baccellata violacea con venature bianche. Vi si aggiunse anche un vaso di terracotta con iscrizione latina.

LOMBARDIA.

MILANO. — Legato al Gabinetto numismatico di Brera. — Il Cav. Francesco Grazioli, testè defunto, ha legato al Gabinetto numismatico di Brera quattro busti in gesso bronzato delle opere del Canova per ornarne le sale, una statuetta in cera raffigurante l'*Incisione* e un album dei suoi disegni dal 1862 al 1898.

PIEMONTE.

VERCELLI. — Museo Leone. — Il Cav. Camillo Leone, deceduto in Vercelli nel gennaio decorso, ha chiamato erede del suo patrimonio consistente in case, beni, carte-valori e denari, l'Istituto di Belle Arti di quella città, perchè colla raccolta di oggetti antichi da lui posseduti istituisca un museo che porti il suo nome e provveda alla sua conservazione e al suo ulteriore incremento.

Museo Borgogna. — L'Avv. Antonio Borgogna, deceduto lo scorso anno, lasciò alla città di Vercelli la sua ricca collezione di oggetti d'arte, perchè venga istituito ed eretto in ente morale un Museo che porti il suo nome, e ne assicurò il regolare funzionamento con una dotazione consistente in una casa, nel mobilio necessario e in un capitale di lire 300.000, in consolidato 5 0|0.

Nella collezione Borgogna figurano una ventina di quadri a cui si attribuisce un notevole pregio.

MARCHE.

ANCONA. — Acquisto di sculture per il Museo Archeologico. — Sono state acquistate per il Museo Archeologico di Ancona, e per il prezzo di lire 4500, due sculture, trovate nel luglio del 1904 in un fondo del marchese Eduardo Guglielmi, presso la via del Mattatoio, ove estendevasi la necropoli preromana e romana di Ancona. Una di esse rappresenta, in rilievo, una Musa Citareda; l'altra è una figura a tutto tondo di Sirena, priva della parte posteriore e delle gambe.

ROMA.

Dono di un vaso cinese al Museo Preistorico. — S. E. il Ministro della Marina ha donato al Museo Preistorico Etnografico Kircheriano di Roma un pregevolissimo vaso cinese in bronzo con decorazione in oro, già conservato negli uffici del Comando in capo del secondo Dipartimento marittimo di Napoli.

Nuovo orario nel Museo di Villa Giulia. — Per il Museo di Villa Giulia, il quale in passato rimaneva aperto dalle ore 9 alle 15 nella stagione invernale e dalle ore 8 alle 14 nella stagione estiva, è stato fissato, con recente deliberazione ministeriale, un orario unico di apertura dalle ore 10 alle 16 nei giorni feriali in tutte le stagioni.

Nei giorni festivi, in cui l'ingresso è gratuito, il Museo continuerà a restare aperto dalle ore 10 alle 13.

PROVINCIE MERIDIONALI.

NAPOLI. - Acquisto di una statua per il Museo Nazionale. — Nell'anno 1887 fu scoperta a Baia, in un fondo di proprietà del sig. Camillo Ferri, una colossale statua marmorea, rappresentante uno dei Dioscuri. Essa fu illustrata dal prof. de Petra, nelle *Notizie degli scavi*, 1887 p. 241, ed ora è stata acquistata per il Museo Nazionale di Napoli per il prezzo di lire trentamila.

TARANTO. — Dono al Museo Nazionale. — Il conte Roberto d'Ayala Valva ha donato al Museo Archeologico Nazionale di Taranto il prodotto dello scavo di due delle tombe della necropoli tarantina del IV-III secolo a. C. scoperte in un suo fondo in contrada Montegranaro.

Egli ha inoltre gentilmente permesso al Direttore di quel Museo di fare scavi regolari per lo studio di quel periodo della necropoli.

SICILIA.

PALERMO. — Legato Santoro. — Il Museo Nazionale di Palermo ha ricevuto in legato dal Comm. Enrico Santoro, testè deceduto a Costantinopoli, una importante collezione filatelica, comprendente 11044 francobolli raccolti dal 1852 al 1890 e di un valore venale superiore alle lire 60.000.

Le serie riguardanti la Toscana, la Moldavia, gli Stati Uniti, Terra Nuova, il Canadà e Ceylon sono complete.

SARDEGNA.

CAGLIARI. — Dono di monete al Museo Archeologico. — Il Direttore delle miniere di Rosas (Iglesias), Ing. Umberto Cappa, ha donato al Museo di antichità in Cagliari alcune monete antiche rinvenute nel Comune di Narcao, tra le quali un grande e due medii bronzi dell'Imperatore Adriano di buona conservazione e di conio interessante, che provengono probabilmente da qualche tomba di età romana manomessa durante i lavori della miniera.

— Ricordo marmoreo al Prof. Vivanet. — Il Ministero della P. I., aderendo a una iniziativa della Società storica sarda, ha autorizzato il collocamento di un ricordo marmoreo al compianto Comm. Filippo Vivanet, illustre e benemerito studioso delle antichità sarde, in una delle sale del nuovo Museo archeologico di Cagliari.

MONUMENTI.

LOMBARDIA.

ARSAGO. — Restauro del Battistero. — Per lavori urgenti, prima di puntellazione e poi di restauro, occorsi al monumentale Battistero del Comune di Arsago, il Ministero, sia nei precedenti esercizi finanziari, sia in quello in corso, ha contribuito alla spesa con vari sussidi ammontanti alla complessiva somma di lire 5500.

SARONNO. — Restauri alla cupola del Santuario. — Per i lavori di restauro che dal 1904 si stanno eseguendo alla cupola del monumentale Santuario della Beata Vergine in Saronno, il Ministero ha nei decorsi esercizi finanziari ed in quello corrente contribuito alla spesa con la somma di lire 4000.

PIEMONTE.

BASTIA DI MONDOVÌ. — Lapide antica. — Nella cascina *Pieve* a Bastia di Mondovì giaceva abbandonata sull'aia una lapide, in cui è menzionato il VICVS BAGINAS. Per sottrarla alle ingiurie del tempo ed a possibile dispersione, è stato autorizzato il Direttore dell'Ufficio regionale per i monumenti ad acquistare la lapide e a collocarla in una parete del palazzo comunale di quel luogo.

EMILIA.

CARPI. — Restauri al Castello dei Pio di Savoia. — L'Ufficio regionale per i monumenti dell'Emilia ha compilata una perizia, dell'ammontare di lire 4500, per i lavori necessari a rimettere in luce gli affreschi che decorano il salone dei Mori nel Castello dei Pio di Savoia in Carpi.

Si stanno raccogliendo i fondi per l'esecuzione del lavoro e già S. M. il Re ha largito un contributo di duemila lire; altre cinquecento lire sono state concesse dal Ministero della Pubblica Istruzione.

UMBRIA.

TODI. - Restauro del palazzo dei Priori. — È stato approvato il progetto presentato dal Municipio di Todi pel restauro del Palazzo dei Priori in quella città.

Considerata la grave spesa di oltre 90.000 lire che quel Comune sostiene pel restauro del Palazzo del Popolo, il quale costituisce insieme con quello adiacente dei Priori un gruppo monumentale di ragguardevole importanza, il Ministero ha deliberato, in via eccezionale, di concorrere nella spesa di lire 33.230, cui ammonta il detto progetto, con la somma di 20.000 lire.

LAZIO.

TOSCANELLA. — Chiesa di S. Pietro. — Il *Corriere d'Italia* del 17 aprile 1907, stampando la notizia che la Chiesa di S. Pietro in Toscanella « corre pericolo d'essere fortemente danneggiata dal crollo di una parete dell'alta torre che le sta vicina », soggiungeva che « il Ministero opportunamente avvertito *non se la era data per intesa.*

Ora la poco garbata frase non corrisponde al vero. Risulta, infatti, che il Comune di Toscanella aveva informato l'Ufficio tecnico dei monumenti e che questo, anzichè *non darsela per intesa* aveva risposto promettendo un sopraluogo, collegato alla visita d'altri luoghi monumentali, visita cominciata il 14 corrente, ossia prima della seduta del Consiglio Comunale di Toscanella, in cui si trattò la cosa, e della notizia datane dal *Corriere d'Italia.*

VARIE.

Inaugurazione della Esposizione internazionale d'arte a Venezia. — Il 27 aprile 1907 si è inaugurata in Venezia la settima Esposizione internazionale d'arte. Intervennero S. A. R. il conte di Torino, rappresentante di S. M. il Re, il ministro della pubblica istruzione on Rava, le rappresentanze ufficiali del Senato e della Camera, il Sindaco e le altre principali autorità di Venezia, e gran folla di invitati. Parlò per primo il Sindaco conte Grimani, quindi prese la parola l'on. Rava.

Dalla città che nell'arte e nella politica e nella mirabile fusione dell'arte con la politica conseguì gloria immortale, il Ministro manda il saluto del Governo italiano agli artisti di tutte le nazioni in essa convenuti a nobile gara.

Vicino a San Marco, stupendo di linee e di colori, meraviglioso di arte e di storia, l'arte crea la sua religione, e qui fa sorgere un nuovo tempio internazionale, al quale convengono da ogni più lontana terra i fedeli, ed ogni popolo vi innalza l'inno della sua fede e vi reca, riflesse nelle tele o nei marmi, le sue caratteristiche etniche e le sue aspirazioni, lembi del suo cielo o brani della sua storia.

Con felice intuito di un fatto storico e di una missione ideale l'artista che disegnò il manifesto della mostra v'ha scritto le parole: *artium portus.* Questo rammenta la frase che Carlyle dichiarava di aver appresa da Goethe: O qui o in nessun luogo! E per vero nessun'altra città potrebbe esercitare questa ospitalità dell'arte meglio di Venezia, che è tutta un monumento, che ebbe dalla sapienza degli avi vita di leggi ed energia di opere, e passò dalla potenza delle navi e dall'attività dei commerci alla gloria delle arti. L'on. Rava ricorda gli artisti veneziani che riempirono di loro fama il mondo e Canova che, nuovo pellegrino d'amore, va a Parigi, ove erano stati trasportati i capolavori italiani, a rivendicare il nostro diritto, ed a provare ancora una volta come, per le naturali leggi del genio italico, bene si congiungano arte e politica.

Quando l'Italia, ancora serva, era divisa nei piccoli Stati, i Congressi dei dotti tenevano vivi e concordi il sentimento della patria ed il culto della scienza. Oggi, libera e unita, stringe in questi

convegni, in queste gare dell'arte, i vincoli di una più larga solidarietà con le nazioni amiche, vi cimenta le sue forze, vi prova il suo genio inchinandosi reverente all'altrui, insegnando insieme ed apprendendo.

Accenna poi all'influenza che i tempi nuovi esercitano sulle tendenze dell'arte: dice che i nuovi strati sociali domandano il conforto dell'arte che consola e riposa, che allieta ed innalza, e che l'arte a sua volta trae da questi strati profondi nuovo e necessario alimento.

Non uomini ed armi è la caratteristica dei nuovi tempi, ma uomini e macchine, e l'uomo, divenuto parte di macchine e legato all'officina chiusa al sole, ha più che non avesse, bisogno di godimenti estetici. E così l'architettura pensa agli stabilimenti industriali, come pensò un tempo alle Loggie dei Mercanti, l'arte allarga il suo dominio, gli artefici dalle botteghe e dalle fabbriche anelano all'arte e nell'arte si riposano come la terra nella mutata coltura.

L'Esposizione di Venezia volle e seppe essere internazionale e subito primeggiò fra le maggiori d'Europa per suggestione d'ambiente per organizzazione mirabile, per l'eletto criterio di selezione delle opere accolte e per la distinta signorilità delle sue sale.

I migliori artisti stranieri vi convennero con le loro opere più belle e così questa Mostra molto giovò alla coltura artistica nazionale, servendo a far conoscere nuovi indirizzi estetici e ad accrescere il patrimonio intellettuale dei giovani artisti paesani che furono tratti a concepimenti più larghi ed a tecniche nuove.

L'on. Rava rileva di ciascuna delle varie Esposizioni veneziane le note caratteristiche e le meritate vittorie, e rammenta gli artisti che vi si affermarono e quelli che vi ebbero una nuova giovinezza di trionfi.

Non pure mercè questa Mostra meglio si diffonde la conoscenza delle terre d'Italia ma opere d'artisti nostri vanno a far apprezzare all'estero l'odierna arte italiana, e molte d'artisti nostrani e stranieri restano, per geniali e generosi impulsi e concorsi di mecenati, in Italia, in quelle Gallerie d'arte moderna che rappresentano un documento storico, e che sono scuole di tendenze ideali e formali ed indice del gusto che si elabora ed evolve. E così i benefici di questa Esposizione si diffondono nello spazio e durano nel tempo.

Queste mostre hanno messa l'arte nostra, soggiunge il ministro, in più stretto rapporto con il grande movimento artistico internazionale, ma ciò, egli crede, non varrà a darle uniformità, chè certe caratteristiche nazionali e certe note regionali, rimarranno, come rimarranno le lingue ed i dialetti.

Il progresso dell'ingegno umano è frutto di accordi e contributi di individui e di popoli; una mutualità d'insegnamenti e di aiuti esiste tra le Nazioni, così che ciascuna è maestra insieme e scolara. Ricorda quel che la Grecia diede a Roma e questa alla Rinascenza italiana e la Rinascenza al mondo ed alla civiltà moderna.

Rilevando gl'influssi vicendevoli che da secoli corrono fra l'arte nostra e quella degli altri popoli, ricorda come s'ispirassero alle magnificenze della tavolozza del Tiziano e di Paolo Veronese, il Rubens Yan Dych e Velasquez ed altri grandi che l'Italia considera quasi come proprie glorie. Rammenta i nostri compositori di musica del sei e settecento correnti l'Europa a spargere e fecondare i semi della loro arte divina, la luce nuova che venne dal nord e che ci redense dal virtuosismo, la genialità ravvivatrice del Rossini, l'austero richiamo del Wagner a nuova severità d'intenti e di studi, e l'opera del Verdi che con il genio e con l'arte rinnovò la tecnica dei nostri padri. Simile fatto si era già avverato innanzi nelle arti figurative ed egli ricorda per la scultura la scambievole influenza della francese del dugento sulla nostra, e della nostra sulla straniera della Rinascita, ed anche per la pittura e la letteratura rievoca esempi di ricambiati influssi.

Le alleanze degli spiriti colti, conclude l'on. ministro, precedono e rafforzano quelle politiche e mezzo efficace per raggiungere o mantener l'accordo tra i popoli è la fratellanza internazionale dell'arte, onde le nazioni salutano all'Esposizione di Venezia un'opera di pace e di civiltà nel senso più alto e moderno.

Il ministro trae da un nobile pensiero scritto, nella stagione prima del nostro risorgimento politico, dal Tommaseo sulla funzione sociale dell'arte, occasione a constatare come arte, scienza e mestiere ormai procedono concordi in un'opera di elevato sentimento patrio e ad affermare i doveri che lo Stato italiano sente ed adempie con nuove premure per gli interessi dell'arte.

Chiude rivolgendo un pensiero al Re che a Spezia volle nel Natale di Roma celebrare il nuovo sposalizio del mare, interprete sempre alto e nobile dell'anima della Nazione.

Saluta il conte di Torino e Venezia che con fervido sentimento continua la grande tradizione dell'arte e del patriottismo.

Vivi applausi interrompono il discorso dell'on. Ministro e ne accolgono le ultime parole.

Inaugurazione dell'esposizione di antica arte umbra a Perugia. — A Perugia, nel vecchio palazzo dei Priori, il 29 aprile 1907 si è inaugurata la mostra dell'antica arte umbra. Intervennero alla cerimonia S. M. il Re, il Ministro e il Sottosegretario di Stato per la pubblica istruzione, onorevoli Rava e Ciuffelli, il Prefetto, il Sindaco e le altre autorità cittadine e molti invitati. Il conte Valentini, Sindaco di Perugia e Presidente del Comitato della esposizione, parlò per primo. Quindi pronunciò il discorso inaugurale l'on. Rava.

Il ministro ricorda le glorie e le memorie dell'Umbria illustrate dai capolavori dell'arte sua raccolti nelle sue storiche sale del Palazzo Civico. Tutte le città umbre contribuiscono alla gloria dell'arte Italiana.

Se ogni grande nazione affida — come fu detto — la propria autobiografia a tre libri, quello delle azioni, quello delle parole e quello dell'arte sua, queste mostre storiche fanno conoscere l'Italia a sè stessa.

L'Italia si rallegra del filiale culto che questa nobile regione presta alle grandi memorie del passato. L'arte umbra ora è oggetto delle più profonde e amorose ricerche da parte degli studiosi di tutta Europa. E gli italiani meglio conobbero e intesero l'anima umbra dopo che il poeta della patria risorta scrisse il *Canto dell'Amore* e l'*Ode alle Fonti del Clitunno.*

Accenna a Byron e Stendhal, innamorati dell'Umbria, e al Lago Trasimeno, che tante memorie suscita dal tempo di Roma fino a noi, e loda la nobile idealità di difenderne le naturali bellezze insieme a quelle delle Cascate di Terni, celebrate dai poeti e dai pittori, come fu difesa la Pineta di Ravenna dove Dante s'inspirò per il Canto XI del *Paradiso* dedicato all'Umbria, che vive così bella e mite nel poema immortale.

A Siena, a Roma le opere meravigliose del Pinturicchio, insuperabile nella decorazione dell'appartamento Borgia, narratore perspicuo negli affreschi della libreria Piccolomini a Siena, dove dipinge la storia del Papa che voleva fondar Pienza per la sua gloria, e la sua gloria invece gli viene dal pennello dell'Umbria.

I capolavori di Pietro Perugino, sparsi dovunque nelle Gallerie italiane e straniere, trionfano sempre per la malinconica bellezza e la purità delle forme, inimitabili prototipi di soave, religiosa devozione.

Dalla sua scuola moveva, dolcissimo araldo del genio italico, il giovinetto Sanzio, ad illustrare col suo divino pennello la Roma dei Papi.

Così l'Umbria col divino Urbinate partecipa al gran triunvirato dell'arte italiana in Firenze con Michelangelo e Leonardo.

L'amore di libertà e d'indipendenza indusse già i Comuni italiani a murare altere magioni dei propri reggitori; così da Todi a Gubbio, da Montefalco a Foligno e ovunque intorno dalla Rocca di Spoleto — di cui fu un giorno signora la bionda figlia di Alessandro VI — a Terni industre, fino all'estremo lembo della Sabina, levarono al cielo le loro torri, simbolo di fierezza e di patriottico orgoglio.

Sorgevano sul sepolcro del Santo ad Assisi due chiese sublimi che il pennello dei padri della pittura consacrò all'ammirazione della posterità; Orvieto innalzava, con uno slancio incomparabile, quel suo Duomo a cui Lorenzo Maitani diede le forme e una pleiade di scultori e di pittori, fra i più illustri, la veste più fulgida che possa ornare un sacro edificio; Spoleto vedeva decorata la sua magnifica cattedrale dal vigoroso pennello di Fra Filippo e Montefalco salutava con gioia la presenza di Benozzo Gozzoli inesauribile e vivace interprete di fatti e di miracoli negli affreschi di San Francesco.

Ma fu Galeazzo Alessi che portò in trionfo per tutta l'Italia, a Bologna, a Genova, a Milano, le stupende creazioni del genio architettonico di cui l'Umbria si onora e fin nel tardo settecento da Foligno traeva alla Capitale Lombarda quel Piermarini a cui deve il Teatro della Scala, famoso nel mondo, la sua fastosa architettura.

Le splendide corti dei Trinci a Foligno, dei Vitelli a Città di Castello, dei Baglioni a Perugia, furono veri focolari di civiltà donde a tutta l'Umbria è derivata tanta tradizione di gentilezza che le nuove fortune non smentirono mai.

Le laudi religiose iniziano il movimento. Jacopone il popolare poeta vostro le raccoglie e la vena limpida si spande nella poesia popolare. E questa non tenta di diventar poema se non più tardi, quando Dante è già illustre in Italia e gli intelletti svolgono gli alti pensieri del Canto per farne poemi. Così viene il *Quadriregio* del vostro Frezzi, come venne il *Dittamondo*, ed era venuta l'*Acerba* del forte Cecco d'Ascoli.

Non meno in onore furono gli studi del diritto.

Baldo, discepolo e emulo di Bartolo, fu perugino, ma crebbe la sua fama fuori patria.

Cino da Pistoia, l'amico di Dante e di Boccaccio, uno dei tre grandi che tennero a battesimo la lingua nostra, venne ad insegnare nello studio di Perugia.

Il Pontano è mirabile esempio del genio umbro, ma Napoli lo volle suo. Ma fra le voci gravi e solenni degli eruditi e dei giuristi, una voce gaia prorompe, una poesia si leva con ritmo e andamento insueto. È la poesia arguta di Cesare Caporali che inizia nell'Umbria la satira civile e politica e la critica del costume a mezzo il secolo decimosesto.

Traiano Boccalini risponde con forte sentimento politico e si prepara così l'opera di Alfieri e di Parini.

Dalla Sala del Cambio illustrata dal pennello del Perugino e conservata, come la libreria di Siena, nella sua integrità, l'anima umbra parla ai fratelli e ai lontani. È facile immaginare quindi i vecchi lì seduti ricordare le glorie del passato richiamate alla loro memoria dalle pitture che Maturanzio aveva consigliate all'amico suo. restar ansiosi per le lotte tra le città vicine, per le prepotenze di tiranni, per le pretese nuove dei Papi, pensare ai negozi economici, alle arti, alle industrie in cui erano da secoli maestri.

Non più lotte civili, non più invasioni, non più eccidi di famiglie, non più Atalante piangenti, non più la Rocca a domar Perugia, non più principi discordi e cattivi. La patria unita, le forze rinnovate e gli animi concordi, gli studî progrediti, il lavoro fervente. È questo il sogno di Machiavelli compiuto per il valore dei figli d'Italia. La distesa verde dell'Umbria si rallegra del sole che si rispecchia nel lago, le fonti del Clitunno cantano al cuore degli italiani fatali inni con le memorie vetuste e le glorie nuove della patria, le acque del Velino cadono sempre nella valle, ma muovono miracolosi congegni per cui ferve tutta una vita di lavoro. E da Assisi, dal chiostro stesso di S. Francesco, un'idea nuova « fulgente di giustizia e di pietà », la voce della scuola, che istruisce, che educa e che conforta sventure e dolori.

Così in cospetto del nostro Re, assertore nobilissimo delle fortune nuove della patria, « l'Umbria verde » dice all'Italia una nuova strofa della sua eterna poesia di pace e di progresso, di libertà e di bene.

Il discorso dell'on. Rava è vivamente applaudito.

BARCELLONA — Esposizione internazionale d'arte. — Il 27 aprile u. s. è stata ufficialmente inaugurata a Barcellona l'esposizione internazionale di belle arti.

La Sezione italiana, sebbene non molto favorita nella distribuzione dei locali, fu egregiamente disposta per cura del prof. Ettore Ferrari e del dott. Arturo Salvagnini, coadiuvati dal Signor Ferruccio Cescati, delegato del Municipio. Nelle sale, addobbate con tappezzeria e fregi direttamente inviati dal Ministero della pubblica istruzione, le opere degli artisti italiani richiamarono subito l'attenzione del pubblico, il quale ne riportò una impressione favorevolissima, giudicando la nostra sezione una delle migliori di tutta la Mostra. Tutte le principali autorità di Barcellona espressero al R. Console italiano la loro piena soddisfazione e si dichiararono riconoscenti al Governo per la parte presa alla buona riuscita dell'Esposizione.

Commissione centrale per i monumenti e per le opere di antichità e d'arte. — Dal 6 all'11 maggio la Commissione centrale ha tenute le sue sedute della sessione ordinaria di primavera e ha consigliato al Ministero gli acquisti seguenti: 1) Statua d'Anzio; 2) Statuette di bronzo scoperte in Apiro; 3) Sarcofago di proprietà del Comune di Auletta; 4) collezione di antichità sarde di proprietà del prof. Lovisato; 5) collezione di antichità cornetane di proprietà del sig. Fioroni; 6) collezione di antichità provenienti dal Santuario della Dea Nortia; 7) Kottabos in bronzo; 8) quadro di Piero di Cosimo rappresentante la Maddalena; 9) ventiquattro quadri del De Mura; 10) raccolta di disegni architettonici Geymuller; 11) quadro del Bassano; 12) dipinto del Romanino; 13) dipinto di Cesare da Sesto.

NECROLOGIO.

EDOARDO BRIZIO.

Una grande sventura ha colpito la scienza archeologica italiana. Il 5 maggio si spegneva a Bologna per improvviso malore Edoardo Brizio.

Nato a Torino il 3 marzo 1846 entrò nel 1868 per concorso nella Scuola d'archeologia, ove, dotato come era di agile ingegno e di fervido entusiasmo per l'antichità, passò tre anni studiando i testi classici e i trattati archeologici, e intendendo soprattutto all'indagine dell'arte figurativa, di cui Pompei ridonava alla luce sempre nuovi e cospicui saggi nelle pitture parietali, nei marmi e nei bronzi: monumenti, che egli prese a dichiarare nel *Giornale degli scavi di Pompei* con sagacità di giudizio e fine percezione dello stile e delle forme.

Compiuto l'alunnato, e fatta una escursione nella Grecia, fu addetto in Roma alla Sopraintendenza degli scavi retta da Pietro Rosa, da cui ebbe l'incarico di seguire e illustrare via via le esplorazioni del Palatino e del Foro; incarico mantenuto anche dopo il 1875, quando Giuseppe Fiorelli fu chiamato dal Bonghi alla Direzione Generale dei musei e degli scavi, instituita a Roma presso il Ministero dell'Istruzione.

L'anno 1876, vittorioso nel concorso bandito alla cattedra d'archeologia vacante nell'Università di Bologna, il Brizio vi si trasferì iniziando quella carriera luminosa d'insegnante, di direttore del Museo e d'investigatore delle antichità dell'Emilia, per cui il suo nome fu in breve notissimo e la sua autorità tenuta in alto conto in Italia e fuori.

Salendo per la prima volta la cattedra del glorioso Ateneo, ove il Rocchi, discepolo di Bartolomeo Borghesi, aveva mantenute vive le tradizioni dell'epigrafia latina, il nuovo Professore poneva subito arditamente gli ardui problemi dell'archeologia italica, cui davano materia gli scavi recenti, condotti nell'agro bolognese dal conte Gozzadini e dall'ing. Zannoni; e nella prolusione al suo corso affermava quello che poi sostenne per tutta la vita: nelle due zone cimiteriali fuori di Porta S. Isaia, l'una dei fondi Benacci e De Luca, l'altra della Certosa, doversi riconoscere i vestigi di due popolazioni distinte, gli Umbri e gli Etruschi.

Il Museo Civico di Bologna, fuso con le raccolte governative, diveniva, per le cure sapienti e indefesse di lui, il primo istituto archeologico dell'Italia superiore. Classificato e ordinato con criteri rigorosamente topografici, andò sempre svolgendosi ed arricchendosi col frutto dei nuovi scavi, mercè dei quali a poco a poco si ricomponeva e integrava la storia di tutte le vetuste civiltà fiorite a nord-est dell'Appennino: la civiltà delle grotte, delle capanne e delle terremare, attribuite dal Brizio, contrariamente al parere dei più, alle tribù liguri; quella delle necropoli del tipo di Villanova, che egli riferì agli Umbri od Italici; quelle della Certosa e degli strati più recenti, spettanti, senza contestazione, agli Etruschi, ai Galli, ai Romani. L'ode del Carducci « Innanzi alla Certosa di Bologna » definisce con mirabile sintesi il succedersi incalzante di codeste varie genti nel dominio del paese, attestato dagli avanzi quivi dissepolti. E i monumenti dei singoli gruppi archeologici furono dal Brizio metodicamente illustrati e largamente discussi con opere magistrali, fra cui, lasciando le molte ed ampie relazioni inserite nelle *Notizie degli scavi,* basterà ricordare le monografie sopra la provenienza degli Etruschi, sugli scavi di Marzabotto, sulla necropoli di Novilara e di Montefortino.

La fine inattesa e prematura dell'uomo insigne lascia un vuoto doloroso nell'animo di tutti i cultori dell'archeologia italica, e in particolar modo di quei numerosi suoi discepoli, che professavano al Maestro affetto caldo e riverente, conoscendone più da vicino le doti egregie dell'intelletto, le virtù nobilissime del cuore.

LUIGI CONFORTI

Luigi Conforti, morto a Napoli il 2 maggio 1907, era nato a Torino da Raffaele Conforti, giureconsulto che ebbe parte — e non fra le minori — nell'ultima fase del Risorgimento nazionale, ed aveva studiato a Firenze, addottorandosi nell' Istituto superiore: cercò dapprima di tentare la carriera della magistratura ed anche la via degli affari e fu segretario del Consiglio del Credito presso il Banco di Napoli.

Ma, come sempre, fino dalla prima adolescenza, egli non riusciva a dedicare utilmente la propria attività che a quella che costituiva il fondo dell'anima sua, intorno a quella che era la ragione stessa del suo pensiero: la poesia.

Luigi Conforti, che cominciò con uno studio su Tullia d'Aragona, non pubblicò molto: infatti ad un primo libro di versi seguirono soltanto *Sibari, Esperia, I Cesari* e altre operette minori. Ma i suoi scritti, sopra tutto pregevoli per la sincerità dell'ispirazione, sembravano scaturiti da un unico sogno di bellezza e di forza, in cui appariscono figure di donne dolci e soavi, dormenti nei pepli bianchissimi tra le colonne spezzate, sotto il peso della cenere vesuviana.

Ed è per questo ricordo di poesia luminosa, per questa visione gentile di un mondo lontano, per questo profondo sentimento della poesia di Pompei, di Posillipo, di Napoli, delle sue canzoni e dell'arte del popolo suo, che molti oggi penseranno a Luigi Conforti come ad un amico perduto, che abbia portato con sè un poco dell'anima nostra.

Dott. ARDVINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma 1907 — Tipografia Editrice Romana, Via della Frezza 59-61.

LA QUADRIGA DI ERCOLANO.

Nella collezione dei grandi bronzi del Museo Nazionale di Napoli esiste un cavallo di grandezza al vero, che, levando la gamba destra anteriore e la superba cervice, s'avanza con movimento ritmico del corpo (v. Tav.). L'iscrizione del Mazzocchi, incisa sulla faccia anteriore della base, e la tradizione costante assicurano, che esso fu scoperto negli scavi di Ercolano ed è unico superstite di una *quadriga splendidissima*. Di ciò non è lecito dubitare, tanto più che all'autorità indiscutibile del Mazzocchi s'associa quella del Winckelmann, il quale scriveva nel 1762 al Conte Enrico di Brühl, dopo aver compiuto un viaggio nelle provincie meridionali dell' Italia, che il cavallo restaurato facesse parte di una quadriga, di cui conservavasi ancora ai suoi tempi la base marmorea (1).

Notizie più estese attingiamo al volume dei « Bronzi ercolanesi » edito nel 1771, dove alla tavola LXVI è data l'incisione del cavallo, e alle tavole successive son date quelle di tre statuette che decoravano, com'è dichiarato nel testo, il parapetto del carro (**δίφρος**). (fig. 1, 2, 3).

La iscrizione pomposa ed enfatica del Mazzocchi contiene un'affermazione così categorica, che distolse gli studiosi dall'idea di ricuperare le sparse membra di quel grandioso monumento, e fece sì che niuno più pensasse alla ricomposizione della quadriga, anche quando le ulteriori scoperte ne rendevano possibile il tentativo.

Nella sala dei frammenti di bronzo del Museo di Napoli è esposto il lato sinistro del torso d'una statua colossale, col relativo braccio e parte della coscia. (fig. 4) La movenza del braccio, abbassato e ravvicinato al fianco sinistro, la contrazione dei tendini del dorso della mano non lasciano dubbio sulla natura e sul momento dell'azione. La statua, cui appartiene il frammento, doveva rappresentare una figura in atto di stringere nella sinistra mano le redini, tenendo in freno i cavalli. Fissata l'attenzione su questo punto e constatata la provenienza ercolanese del frammento,

(1) Questa lettera del Winckelmann verrà, a suo tempo, esaminata. È facile dimostrare, che essa contiene alcune inesattezze, fra cui, a quanto pare, anche il particolare della base marmorea, da me riferita alla quadriga. (WINCKELMANN. *Sendschreiben von den herkul. Entdeck.*, nel vol. II delle sue opere, pag. 142, § 40).

non si può non pensare, per associazione d'idee, alla quadriga e all'auriga che la guidava. I particolari della scoperta confermarono in modo indiscutibile tale corrispondenza e mi valsero a rintracciare altre parti della colossale figura, esposte pure nella sala dei frammenti, cioè il braccio destro sollevato (fig. 5), con parte della spalla e del petto, nonchè la gamba sinistra (fig. 6).

Fig. 1. (1:5) — Rilievo applicato alla cassa del carro: figura di tipo apollineo (la base è moderna).

Sorta così la speranza del tentativo felice di una ricomposizione della quadriga, mi si offrirono agli occhi varii frammenti dei cavalli, fra cui una testa intera simile a quella del cavallo restaurato e delle medesime proporzioni (fig. 7). Mi diedi poi a raccogliere, fra' documenti editi dal Ruggiero, quante notizie riguardassero il rinvenimento della quadriga, e mi convinsi che questa non fu scoperta in un sol punto, ma a notevoli distanze, e non in una sola volta, ma durante il corso di circa un secolo e mezzo, cioè fra il 1739 e il 1872. Frugando nell'archivio, mi venne pure dato di scoprire taluni documenti ufficiali preziosissimi, relativi agli scavi ercolanesi degli anni 1869-1875, che erano sfuggiti al Ruggiero e tuttora inediti.

Per fortuna specialissima cotesti documenti erano atti d'immissione di oggetti provenienti dagli scavi di Ercolano ed immessi nel Museo Nazionale di Napoli.

Compiute le ricerche di archivio, passai al lavoro materiale di rinvenire le sparse membra della quadriga. E, se riuscii a mettere insieme quanto era possibile, ciò devo alla generosità grande del Direttore comm. Gattini, che intuì subito la singolare importanza del mio studio e mi fu largo di concessioni. Non dirò quanto durai a ritrovare i frammenti raccolti negli ultimi scavi fra il 1869 e il 1874, che Giuseppe Fiorelli

Fig. 2. (1:5). — Rilievo applicato alla cassa del carro; (figura di tipo giunonico).

e Giulio De Petra tennero gelosamente custoditi e raggruppati in una sala dei depositi. Da poco tempo in qua erano stati rimossi dal loro posto e giacevano sparsi in mezzo a rottami, sotto casse di legno, fra' bronzi di scarto, un po' ai tetti, un po' nei depositi del piano terreno. Pochi frammenti figurati trovai esposti nelle rispettive collezioni. Il materiale monumentale, raccolto da più parti in seguito a tali ricerche, mi guidò alla scoperta di diversi pezzi del carro, fra cui una parte di cornice ad ovuli (fig. 8), ornamento del parapetto, un mozzo di ruota (πλ΄μνη), una protome di grifo (fig. 9), probabilmente testata del timone, il giogo che posava sulla cervice dei cavalli mediani (ζύγιοι), due altre statuette decorative del carro in aggiunta alle tre edite nei volumi ercolanesi, di cui una maschile l'altra femminile acefala. Ricercando fra i bronzi esposti, trovai la testa di

quest'ultima statuetta, scoperta in tempo anteriore e restaurata come se fosse un bustino a sè. Dei cavalli rinvenni due pezzi di gamba e molte altre parti della groppa, delle coscie, delle gambe anteriori, della pancia. Potei pure aggiungere altri pezzi alla figura dell'auriga, cioè la natica destra con parte della coscia, alcuni pezzi del mantello che

Fig. 3. (1:5). Rilievo applicato alla cassa del carro: giovane guerriero con clamide e lorica (la base è moderna).

gli cadeva dall'antibraccio sinistro e un frammento dello scettro. Al termine delle laboriose ricerche (1) mi riuscì di mettere assieme un numero considerevole di frammenti che, secondo la loro appartenenza, vanno così catalogati:

(1) Durante le ricerche nei depositi del Museo ebbi l'assistenza fidata e intelligente del bravo conservatore sig. Antonio Gargiulo, e dell'amico Luigi Conforti, testè rapito da immatura morte, che fu uno dei primi coi quali esaminai il principale frammento della statua dell'auriga, in rapporto col cavallo e col carro di Ercolano.

Cavallo restaurato nella seconda metà del secolo XVIII;
la coda, con altre parti, è moderna.

Frammenti della statua dell'auriga.

N. progr.	N. della fot.		
1.	271.	Parte sinistra del corpo; alt. m. 1,17	Sala dei frammenti.
2.	272.	Braccio destro con parte del petto; lungh. massima m. 1,00	Sala dei frammenti.
3.	273.	Gamba sinistra; alt. m. 0,87	Sala dei frammenti.
4.	322.	Natica e parte della coscia destra; alt. m. 0,52.	Depositi.
5.	320.	Parti del mantello; frammento magg. lungh. m. 0,85; framm. min. lungh. m. 0,33	Depositi.
6.	335.	Frammento di scettro; lungh. m. 0,19, diam. m. 0,03 . .	Depositi.

Frammenti del carro.

7.	321.	Mozzo di una ruota, in due pezzi; lungh. dei due pezzi uniti m. 0,25.	Depositi.
8.	312.	Frammento di cornice ad ovuli che decorava il parapetto del carro (ἄντυξ); lungh. m. 0,68	Depositi
9.	»	Pilastrino d'incerta collocazione; lungh. m. 0,43.	Depositi.
10.	325.	Protome di grifo, che probabilmente formava la testata del timone; lungh. m. 0,21	Collez. dei picc. bronzi.
11.	317.	Giogo spezzato; lungh. delle due parti unite m. 1,25. . .	Depositi.

Statuette decorative del carro.

12.	256.	Statuetta maschile, del tipo di Apollo, che ha la parte superiore del corpo nuda, il braccio sinistro abbassato, il destro sollevato ed appoggiato allo scettro che manca; modellata solo sul davanti; alt. m. 0,65 (senza la base)	Collez. dei gr. bronzi.
13.	255.	Statuetta muliebre, del tipo di Giunone, con mantello che le copre il capo; modellata solo sul davanti; alt. m. 0,68 (senza la base)	Collez. dei gr. bronzi
14.	326.	Statuetta acefala, del tipo di Venere, con la parte superiore del corpo nuda; modellata solo sul davanti; alt. m. 0,51 .	Depositi.
15.	324.	Testa di Venere, con stephane, appartenente alla statuetta precedente; modellata solo sul davanti; alt. m. 0,13. . .	Collez. dei picc. bronzi.
16.	253.	Statuetta maschile con corazza e clamide e con tratti iconografici; modellata solo sul davanti. Poggiava la destra all'asta, nella sin. aveva il parazonio; alt. m. 0,69 (senza la base)	Collez. dei gr. bronzi.
17.	254.	Statuetta simile alla precedente, modellata solo sul davanti; alt. m. 0,705 (senza la base)	Collez. dei gr. bronzi.

Cavallo e frammenti di cavalli.

18.	338.	Cavallo restaurato nella seconda metà del secolo XVIII; lungh. m. 2,25, alt. 2,27	Collez. dei gr. bronzi.
19.	330.	Testa di cavallo; lungh. mass. m. 0,75.	Collez. dei gr. bronzi.
20.	333.	Coda di cavallo; alt. m. 0,51	Sala dei frammenti.
21.	332.	Coda di cavallo; alt. m. 0,50	Sala dei frammenti.
22.	334.	Porzione di gamba posteriore di cavallo; lungh. m. 0,77 .	Sala dei frammenti.
23.	336.	Porzione di gamba posteriore di cavallo; lungh. m. 0,55 .	Sala dei frammenti.
24.	314.	Porzione di gamba anteriore di cavallo; lungh. m. 0,36. .	Depositi.
25.	315.	Porzione di gamba posteriore di cavallo; lungh. m. 0,41 .	Depositi.
26.	310...	Numerosi frammenti di parti del corpo dei cavalli	Depositi.

Spero che ulteriori ricerche fra' bronzi del Museo di Napoli vogliano guidarmi alla scoperta di nuovi frammenti; ma, ove ciò non avvenisse, quelli di cui ho fatto l'elenco, mi sembrano bastevoli a dare un'idea esatta del monumento. La figura dell'auriga si può ricomporre con l'unione dei pezzi esistenti, ad eccezione della gamba destra, col capo e una parte del fianco destro.

Oltre alle cinque figure decorative, che erano saldate sul parapetto del carro, possediamo un buon frammento di cornice ricurva, che ne cingeva l'orlo superiore; possediamo pure il superbo giogo, che poggiava sulla cervice dei due cavalli mediani, la testata del timone, il mozzo di una delle due ruote. Questi ultimi frammenti sono assai più preziosi che non si creda al primo annunzio, perché l'uno ci dà il diametro del timone, gli altri quello dell'asse. Sappiamo pure, che le ruote avevano un diametro di palmi tre e mezzo. Molti sono poi gli avanzi dei cavalli: uno è intero; degli altri si ha una testa, quattro porzioni di gamba e molti frammenti di spalle, di cosce, di groppa. Ciò non pertanto questa è la parte del monumento che ha le maggiori lacune, date le dimensioni delle figure.

Fig.4. (1:10) — Frammento principale della statua dell'auriga.

Assai più facile sarebbe oggi il nostro compito, se in altri tempi coloro, cui toccava di raccogliere e trasmettere a noi le reliquie del passato, non si fossero resi colpevoli di una sacrilega distruzione. Perciò il Paderni e l'Alcubierre movevano aspro rimprovero a coloro che avevano dato al re così insano consiglio. Da relazioni ed altre testimonianze dirette ed indirette risulta che alcuni frammenti della quadriga vennero fusi insieme con altri bronzi ercolanesi, per ricavarne ritratti del re e della regina al tempo di Carlo III.

Ma, ad onta di tale devastazione, per nostra ventura molte parti di questo monumento restavano ancora sotterra nel 1862. Con gli scavi eseguiti tra questo anno ed il 1872 tornarono in luce molti frammenti dei cavalli, del carro, dell'auriga, e son quelli appunto che oggi ho rinvenuti nel Museo Nazionale di Napoli.

Chi è addentro alla storia degli scavi di Ercolano non ignora che, intorno alle scoperte archeologiche fatte colà nei primi tempi, si andarono formando delle vere leggende. In uno scavo condotto a cuniculi e a notevole profondità riusciva difficile orientarsi a quegli stessi che dirigevano i lavori. Le relazioni ufficiali non venivano pubblicate, nè il materiale archeologico era tenuto a disposizione degli studiosi, i quali si procurarono notizie di seconda e di terza mano, ed era fortunato chi riusciva ad ottenere dal re o dalla regina il permesso di esaminare i monumenti raccolti nel palazzo reale.

Gli effetti di questa condizione di cose, contraria al progresso degli studi, si

manifestarono in grado assai maggiore, dopo che nel 1739 vennero fuori i primi frammenti, riferibili al carro e ai cavalli della quadriga. Ivi a poco, per un'aberrazione degli eruditi che circuivano il re, e per imperizia dei restauratori, venivano inconsultamente fuse alcune parti di statue equestri in bronzo, scoperte nel teatro ercolanese, e vi capitarono pure taluni avanzi del carro e dei cavalli della quadriga. Da questa fusione si ricavarono, come ho detto, due bassorilievi, esprimenti i ritratti del re e della regina. La qual cosa mosse rumore e indignazione nel mondo degli studiosi, fino al punto che la Casa Reale, per non far dilagare lo scandalo, tenne occultati per diversi anni gli avanzi di quel monumento, scampati alla seconda rovina, e nessuno ne ebbe più notizia. Solo sappiamo che nel 1756 si attendeva a mettere insieme e restaurare i pezzi del cavallo mazzocchiano, e che nel 1759 il Winckelmann lo vide quasi del tutto restaurato.

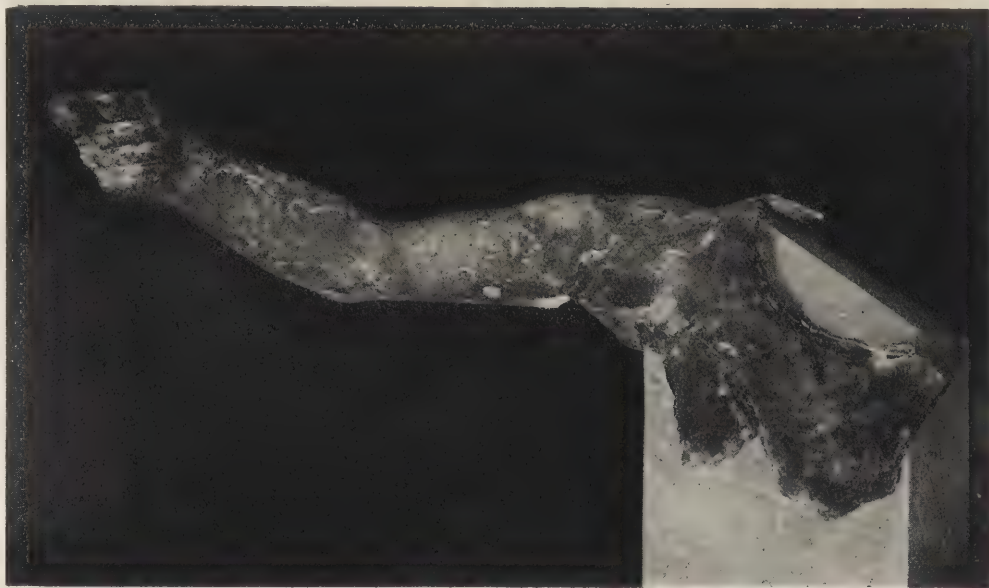



Fig. 5. (1:10) — Spalla e braccio destro della statua dell'auriga.

Questo cumulo di circostanze, sfavorevoli all'accertamento della verità, fece sì che, fin dai primi anni delle scoperte ercolanesi, sorgesse una tradizione addirittura falsa nei riguardi della topografia, inesatta in molte parti, perchè non era fondata sulla osservazione diretta dei monumenti. Così acquistò credito la voce che la quadriga fosse dorata, confondendo i cavalli di questa con quelli delle statue equestri dorate, ornanti la *cavea* del teatro; che questa quadriga dorata decorasse l'esterno della grande porta del teatro; altri infine davano per fatto che non si trattasse di una sola quadriga, ma di tre bighe dorate. Oggi che possiamo studiare nell'opera del Ruggiero le relazioni ufficiali dell'Alcubierre, queste vere leggende spariscono e con esse pure la quadriga dorata del teatro ercolanese. Tali documenti limitano il luogo della scoperta ad un punto della città, che distava 80 tese, pari a 156 metri, dal teatro in direzione di sud-est. La località designata è proprio quella, di cui il Bellicard ai principi del 1754 pubblicava uno schizzo, e che trovasi riprodotto fedelmente in diversi libri. Vi si vede la pianta di tre edifizi rettangolari, con le porte d'ingresso su di una medesima via, il maggiore ad est di questa, i due minori contigui, situati di rincontro al primo. Ma gli scavi fatti alla cieca in un laberinto

di cuniculi, resero difficilissima l'ubicazione dei pezzi della quadriga al tempo stesso della scoperta, e per giunta le relazioni dell'Alcubierre sono in parte perdute; così che, in mezzo ad una folla di notizie, riesce impossibile orientarsi.

Qualche scrittore riferisce, che alcuni rottami di un carro di bronzo vennero fuori dal maggiore dei tre citati edifizi, cui fu dato il nome di Basilica, Foro, Palestra; altri ripetettero con il Bellicard, che i medesimi furono rinvenuti sopra una gran base, posta fra due vani d'ingresso di uno degli edifizi situati di rincontro al precedente.

Fig. 6. (1:10) — Gamba sinistra della statua dell'auriga.

È notevole che, mentre i primi associano al carro i frammenti di cavallo, questi secondi, compreso il Bellicard, si limitano ad accennare al solo carro. I documenti ufficiali, editi dal Ruggiero, attestano essere stati quei frammenti rinvenuti in un grande edifizio a grandi colonne, donde furono estratte pure molte statue di bronzo e di marmo; questo edifizio è appunto la voluta Basilica.

Le informazioni del Bellicard potrebbero indurre a credere, che l'intera quadriga posasse in terra sopra una base: ipotesi, per quanto inverisimile, altrettanto fondata sopra una osservazione di fatto. Ma il fatto può ben ricevere la sua spiegazione, anche sostenendo l'ipotesi contraria della posizione in alto; ipotesi confortata da una serie infinita di esempi classici e moderni, come pure dalla osservazione diretta dell'opera d'arte. Infatti la disparità di proporzione fra i cavalli, che sono al vero, e l'auriga, che è una volta e mezzo più del vero, vuole essere spiegata da ragioni di prospettiva, che non potremmo invocare nella prima ipotesi. Oltre a ciò, una quadriga, che fosse addossata alla parete interna di un muro, fra due vani d'ingresso, non si saprebbe concepire. Aggiungasi infine che, secondo i calcoli da me fatti sullo schizzo del Bellicard, dato che questo sia esatto, il basamento su cui sarebbe stata poggiata la quadriga, offre un'area minore di quella occorrente, perchè questa potesse posarvi.

Resta quindi come ipotesi più verisimile, che la quadriga ornasse il sommo di qualche edifizio pubblico, che, allo stato delle nostre cognizioni sulla pianta di Ercolano, è prudenza astenersi dal definire; ma doveva trovarsi certamente a sud-est del *Vico di mare*, poco più sopra della terma, scoperta in parte negli ultimi scavi del secolo passato. Il torrente di fango, che veniva da sopra, la travolse, riducendola in minuti frammenti e disseminando questi un po' dappertutto nella sottoposta loca-

lità, dove trovavasi pure il basamento rilevato dal Bellicard, che era scoperto per lo sprofondamento del tetto.

Fig. 7. (1:9) Testa di uno dei cavalli della quadriga.

Anticipo intanto le conclusioni dello studio, da me fatto sui frammenti, per risalire alla concezione artistica del monumento. Tali conclusioni intendo esporre

Fig. 8. (1:6). Frammento della cornice dell'antyx.

in forma di ipotesi, potendo essere confermate o modificate dai miei studi ulteriori. Le figure applicate alla cassa del carro mi fornirono prove sufficienti per la parte ermeneutica. La statuetta di Venere, la dea protettrice della *gens Iulia*, mi valse a identificare l'auriga. Il mortale divinizzato, che guida la quadriga splendidissima,

con lo scettro nella destra, parmi sia l'imperatore Augusto. Se ho colpito nel segno, è chiara la distribuzione e la denominazione delle cinque statuette decora-

Fig. 9. (1:2) Protome di grifo, che è probabilmente la testata del timone.

tive del carro. Esse erano disposte in guisa, che nella parte centrale ed anteriore del parapetto stesse Apollo con Giunone alla destra, Venere alla sinistra. Di queste tre statuette, due almeno hanno, secondo me, valore iconografico, poichè l'una esprime Augusto sotto le sembianze di Apollo, l'altra Livia sotto quelle di Giunone. Agli estremi laterali del parapetto stavano le due statuette con clamide e lorica, raffiguranti, come pare, i due Cesari Gaio e Lucio in abito di guerrieri.

La quadriga ercolanese non va nella categoria di quelle tante che rappresentano l'imperatore trionfante o nel corteo del suo *processus consularis* come vediamo sulle monete (fig. 11) e nei bassorilievi romani (fig. 12). In quel caso il trionfatore o il console indossano la lorica e il paludamento, ed hanno nell'una mano lo *scipio*, nell'altra il ramo d'alloro. Qui l'imperatore è raffigurato nella nudità propria delle statue degli Dei ed eroi con il solo mantello poggiato sulla spalla e sul braccio sinistro; epperò guida lui il carro, reggendo le redini nella sinistra, a guisa di Zeus o di Demetra o di Dionysos o di Helios, che vediamo rappresentati su vasi greci e bassorilievi (fig. 10).

Basti, per ora, questo semplice annunzio che rivolgo a quanti sono studiosi di archeologia e di arte. La quadriga ercolanese è opera di tal pregio, che la notizia

della sua ricomposizione debba diventare subito di dominio pubblico, e che se ne discuta con quell'interesse che l'Italia oggi prende alle creazioni della grande arte nazionale. Essa, come l'Ara Pacis, fu diretta a magnificare il fondatore dell'impero romano che, mediante un sincretismo di idee politiche e religiose, fu dai contemporanei elevato alla concezione di Apollo. Essa si riannoda a quella rifioritura d'arte

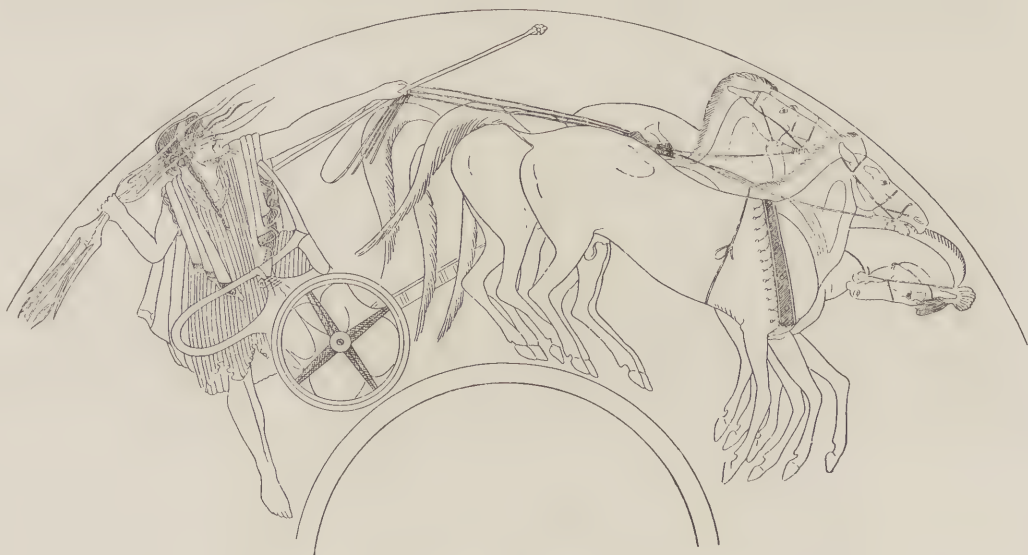



Fig. 10. — Quadriga di Zeus - Pittura vascolare.

che, alimentata dalla grande idea della sovranità imperiale, valse a creare in Roma monumenti grandiosi dell'architettura e della plastica. Non credo che all'artista ercolanese spetti l'originalità dell'idea. Numerosi erano in Roma, fin dai primissimi

Fig. 11. — Moneta di Traiano ingrandita di un diametro; l'Imperatore in quadriga trionfale o nel *processus consularis*.

tempi dell'impero, i monumenti innalzati ad Augusto, trionfatore dei popoli ed auriga identificato con Febo-Apollo. Augusto stesso menzionò nel *Monumentum Ancyranum* circa ottanta *statuae pedestres et equestres et in quadrigeis argenteae*, (ediz. MOMMSEN p. 97) a lui dedicate nella città di Roma, e più oltre ricorda le quadrighe *quae mihi*

ex s. c. positae sunt (ibid. p. 153). Ciò che affermo avrà il suggello delle prove a suo tempo, nello studio che preparo.

Le figure che ornavano il carro presentano una certa inferiorità di modellatura a fronte delle restanti parti della quadriga. Se questa inferiorità non vuolsi attribuire all'opera di qualche artista secondario, cui sarebbe stato affidato il compito di modellare le parti decorative del monumento, può spiegarsi riportando l'età di questo a qualcuno dei successori di Augusto, presso i quali il fondatore dell'Impero fu tenuto in grande onore e venerazione.

Il giudizio intorno al pregio di questa opera d'arte sarà più maturo, quando essa potrà ammirarsi nel suo insieme. Mi basta oggi affermare nel modo più reciso,

Fig. 12. Schizzo d'un bassorilievo del Palazzo dei Conservatori: Marco Aurelio in quadriga trionfale.

che i frammenti da me designati appartengono tutti al medesimo monumento per proporzioni e particolari tecnici ed artistici. Se i pezzi riferibili ai cavalli ed al carro non sono molti, sono per altro bastevoli ad eseguire, ove si voglia, il calco in gesso della quadriga (1). Tale compito potrà essere facilitato in seguito, quando i prossimi scavi di Ercolano ci faranno ricuperare nuovi preziosi frammenti di quest'opera d'arte, e forse il capo stesso dell'auriga, che giace ancora sotterra. Ciò dipende per altro dal piano regolatore delle operazioni di scavo, che auguro alla scienza sia fondato sullo studio dei documenti, non già su fantasiose argomentazioni.

Con questa speranza e con la parola d'incoraggiamento di S. E. il Ministro Rava, cui ebbi l'onore di annunziare i risultati delle mie ricerche, in una sua recente visita al Museo Nazionale di Napoli, proseguirò i miei studi sulla quadriga ercolanese, che è il monumento più grandioso della plastica antica in bronzo, a noi pervenuto.

Ettore Gabrici.

(1) Secondo gli accordi presi col Comm. Gattini, pei lavori di ricomposizione e di restauro del monumento, la parte tecnica è stata affidata al chiaro ingegnere-architetto Salvatore Cozzi, quella artistica al Sig. Michelangelo Pucetti.

IL CAPOLAVORO DI SIMONE MARMION.

Nella chiesa di S. Pietro Martire, a Napoli, si trova, nella quarta cappella a sinistra, un bellissimo quadro attribuito tradizionalmente allo Zingaro e rivendicato poi dal Frizzoni alla scuola di Rogier van der Weiden (1). Dipinto su tavola, esso rappresenta il ritratto in piedi di S. Vincenzo Ferreri e fu certo eseguito intorno all'epoca della morte del Santo. Otto piccoli quadretti, raffiguranti episodi della vita e dei miracoli di S. Vincenzo, circondano la figura principale. Altre scene della

Simone Marmion - S. Vincenzo Ferreri e una dama.
Napoli. Chiesa di S. Pietro martire.

medesima natura si vedono nella predella divisa in tre compartimenti, dei quali il mediano rappresenta la regina Isabella di Chiaromonte in atto di adorare, insieme con i figli Alfonso ed Eleonora, la statua di S. Vincenzo.

Giuseppe Cosenza, che per primo ha descritta la tavola della chiesa di San Pietro Martire (2), accennando alla storia della cappella in cui essa si conserva e alle lapidi che vi si vedono, scrive che esse « si riferiscono a personaggi della

(1) Frizzoni, *Arte italiana del Rinascimento*, 1891, p. 8-9.
(2) G. Cosenza, *La chiesa e il convento di S. Pietro Martire*, in *Napoli Nobilissima*, 1900, p. 117.

famiglia Pagano, originaria di Nocera e nobile del feudo di Porto, nella quale s'illustrò Carlo, cameriere maggiore della regina Isabella di Chiaromonte, nel respingere, nel 1460, la flotta angioina accostatasi al porto di Napoli e che ebbe poi

Simone Marmion - Ancona di S. Vincenzo Ferreri.
Napoli. Chiesa di S. Pietro martire

per compenso un drappo di seta a ricami d'oro, che servì ai suoi funerali e fu depositato nella sagrestia di S. Pietro Martire, e la concessione di accoppiare alle sue le insegne aragonesi. Le due iscrizioni di sinistra parlano di Ascanio e Ugone

Pagano, fondatore quest'ultimo a Gerusalemme, nel 1119, e gran Maestro dell'ordine militare dei Templarii. A dritta si leggono le lapidi a Galeotto Pagano, maggiordomo di Roberto d'Angiò e consigliere di Luigi d'Angiò, marito di Giovanna I, castellano di Maratea e S. Elino e maresciallo del Regno, morto nel 1420, ed a Tommaso, figlio di Carlo Pagano, prefetto di cavalli di Ferdinando d'Aragona, morto a ventisette anni nel 1480. Per onorare la memoria di Galeotto fu commesso dalla famiglia un sepolcro a Tommaso di Sumalvito e Lorenzo di Pietrasanta nel 1491, con colonne armi e cimieri, che dobbiamo ritenere o non eseguito o distrutto.

Simone Marmion - Miracolo di S. Vincenzo Ferreri.
Napoli. Chiesa di S. Pietro martire.

« La cappella fu interamente rimodernata nel 1675 dai figli di Ascanio e poi di nuovo nel 1711. A terra, al lato sinistro dell'altare, evvi una lapide del 1728 in memoria di Nicola Pagano ».

La storia della cappella si ricollega pertanto strettamente a quella della famiglia Pagano, e poichè uno dei Pagano appartenne alla corte di quella regina Isabella di Chiaromonte che, insieme con i figli, si vede rappresentata nel compartimento centrale della predella del S. Vincenzo Ferreri, abbiamo forti ragioni per ritenere che la mirabile pittura fu ordinata da uno di questi membri della famiglia Pagano.

Ma quale pittore ricevette la commissione?

Da qualche tempo il museo di Berlino si è arricchito di due quadri che nella forma, nella tecnica e nel soggetto hanno profonde ed evidenti analogie con la predella del dipinto di Napoli. Tali dipinti, che rappresentano scene della vita di S. Bertino, furono per lungo tempo all'Aia, nel palazzo del principe Federico. Pervenuti, per diritto ereditario, al principe di Wied, a Neuwied, furono da lui

ceduti al museo di Berlino per desiderio espresso dall'imperatore di Germania, dopo che erano stati offerti al Louvre.

Entrambi i quadri furono già assegnati al Memlinc, e con questa attribuzione si trovano descritti nella *Nederlandsche Kunstbode* di Victor De Stuers. Ma più tardi Monsignore Dehaisnes (1) accertò che essi avevano in origine appartenuto all'abbazia di San Bertino, situata nei dintorni di Valenciennes, e poichè un'antica tradizione narra che l'abbazia stessa — oggi distrutta — era stata decorata con preziosi dipinti da

Simone Marmion - Apparizione di Gesù a S. Vincenzo Ferreri.
Napoli. Chiesa di S. Pietro martire.

Simone Marmion, pittore di Valenciennes, il cui nome apparisce sovente in documenti dell'epoca, parecchi scrittori adottarono il nome del Marmion per i due quadri del museo di Berlino e per tutti quegli altri i quali, mediante raffronti stilistici, appariscono eseguiti dallo stesso maestro.

Io tengo assolutamente per certo che fra tali opere debba annoverarsi l'importantissima tavola di S. Vincenzo Ferreri della chiesa di S. Pietro Martire, la quale, confrontata con i dipinti del museo di Berlino, mostra evidente il medesimo disegno e gli stessi colori, in cui difettano le forti tinte locali e predominano invece un tono brunastro con ombre alquanto nerastre nelle teste, un bel nero e un carminio pallido. Come nei quadri di Berlino, nella tavola di Napoli apparisce la predilezione per la pittura di genere, tanto che ognuno dei piccoli compartimenti

(1) Dehaisnes, *Recherches sur le Retable de Saint Bertin et sur Simon Marmion*, Lille, 1892.

Simone Marmion — **Ancona di S. Vincenzo Ferreri** (particolare)

NAPOLI - Chiesa di S. Pietro Martire.

SIMONE MARMION — **Ancona di S. Vincenzo Ferreri** (particolare)

NAPOLI - Chiesa di S. Pietro Martire.

SIMONE MARMION — **Ancona di S. Vincenzo Ferreri** (particolare)

NAPOLI - Chiesa di S. Pietro Martire.

Simone Marmion — Scene della vita di S. Bertino

BERLINO - Museo imperiale.

in cui si vedono riprodotte le scene della vita del santo, può dirsi un vero e proprio quadro di genere.

Del resto il confronto della tavola di S. Vincenzo Ferreri con uno dei quadri del Museo di Berlino che qui si riproduce è più convincente di qualsiasi ragionamento.

Ciò premesso, ecco la disposizione e la descrizione dell'ancona della chiesa di S. Pietro Martire a Napoli.

Simone Marmion - Miracolo di S. Vincenzo Ferreri.
Napoli. Chiesa di S. Pietro martire.

N. 2 e 6 — Annunciazione.
» 3 — S. Vincenzo con un altro Domenicano e una dama.
» 4 — Delizioso quadretto di genere: S. Vincenzo assorto nella preghiera.
» 5 — Scena d'interno: La Vergine appare a S. Vincenzo nella sua biblioteca.
» 7 — Un miracolo del Santo.
» 8 — Il Signore appare a S. Vincenzo in una chiesa di stile romanico.
» 9 — Marina. Vero precursore dei pittori di marine, qui il maestro, che già ricorda Patinier, ha rappresentato un altro miracolo di S. Vincenzo.
» 10, 11 e 12 — (Una sola tavola in tre compartimenti):
Il Santo guarisce alcuni malati.
La regina Isabella di Chiaromonte in adorazione dinanzi alla statua di S. Vincenzo.
La morte del Santo.

Ciascuno dei piccoli quadri è posto in una piccola cornice dorata, circondata da marmi variopinti. È da deplorare che su ognuno di essi sia stato impresso un sigillo in ceralacca rossa.

Simone Marmion - S. Vincenzo guarisce alcuni malati.
Napoli. Chiesa di S. Pietro martire.

Simone Marmion - La regina Isabella di Chiaromonte adora la statua di S. Vincenzo.
Napoli. Chiesa di S. Pietro martire.

Ritenuto — come io credo fermamente — non potersi dubitare che i due dipinti riproducenti episodi della vita di S. Bertino e la tavola con l'imagine di S. Vincenzo Ferreri siano opera dello stesso pittore, rimangono da risolvere alcune quistioni, che segnaliamo all'attenzione degli studiosi:

1) È veramente Simone Marmion l'autore delle tre opere d'arte?

2) Come mai egli, il pittore del Nord della Francia, ha dipinto un quadro per una chiesa di Napoli?

3) Esiste negli archivi di Napoli qualche documento relativo alla ordinazione, alla data e alle vicende di questa pittura bellissima e, per fortuna, così ben conservata? (1)

D[r] A. Bredius.

(1) Su Simone Marmion sono apparse proprio in questi giorni interessanti notizie (Maurice Hénault, *Les Marmion peintres amienois du XV[e] siècle*, in *Revue Archeologique*, 1907, 119 e segg.; 282 e segg.). Il pittore doveva essere originario di Amiens, dove la sua famiglia dimorava in tempi vicinissimi alla nascita di lui e dove egli passò gli anni della sua adolescenza. Il nome di Simone Marmion apparisce sovente negli archivi di Amiens fra il 1449 e il 1454. In un atto del 13 marzo 1458 il pittore ci apparisce domiciliato a Valenciennes e qui i documenti lo accompagnano fino alla sua morte, avvenuta il giorno di Natale dell'anno 1489. Cfr. questo articolo anche per la bibliografia.

N. d. R.

Simone Marmion - La morte di S. Vincenzo Ferreri.
Napoli. Chiesa di S. Pietro martire.

IL PORTACROCE DELLA BEATA COLOMBA ALL'ESPOSIZIONE DI PERUGIA.

L'oggetto che attira maggiormente gli sguardi dei visitatori della Mostra d'arte antica umbra è una tela grezza, alta quasi due metri e larga poco più di un metro e mezzo, su cui è dipinto Gesù che porta la croce noto col titolo di *Redentore della Beata Colomba.* Per quanto di questo meraviglioso lavoro io avessi già par-

Fiorenzo di Lorenzo? - Portacroce (particolare).

lato a lungo, or fanno sei anni (1), tuttavia esso era quasi sconosciuto; e oggi desta l'ammirazione degli studiosi, non solo per la sua bellezza, ma anche per il modo insolito con cui è eseguito. La figura del Cristo è leggermente colorita a tempera, finita con molto amore nel volto, nelle mani, nei piedi e nelle spalle,

(1) Ettore Ricci, *Storia della B. Colomba da Rieti.* Perugia, Santucci, 1901.

FIORENZO DI LORENZO. - **Portacroce.**

donde il colorito va degradando fino al semplice contorno, nelle pieghe e nel lembo della veste, segnata con una tinta scura.

Se si pensa che la tela era fatta per coprire la parete d'una celletta di legno dove la luce entrava per un pertugio, si può immaginare facilmente quale illusione dovesse produrre quella figura, che, simile ad un'ombra, pare ti si muova incontro, tanto sono perfetti il disegno e la tecnica e così meravigliosi l'espressione del volto e l'atteggiamento di tutta la persona.

In che anno e da quale maestro fu dipinta la mirabile tela?

Alla prima domanda possiamo rispondere con sicurezza che nell'ottobre del 1497, il quadro già si trovava nel luogo per cui era stato dipinto, cioè nella cella della beata Colomba; ma quanto all'autore non si può affermare altro di certo, se non ch'egli fu un grande maestro, come lo dimostra la perfezione del lavoro; e che apparteneva indubitatamente alla scuola Umbra, e, diciamo anche meglio, Perugina, così spiegati sono i caratteri che il dipinto offre della maniera peruginesca (1).

Per meglio intendere il valore del documento, non sarà inutile qualche accenno storico. Quando, nel 1495, Alessandro VI venne in Perugia per sfuggire l'incontro con Carlo VIII, chiese di parlare con la giovane Colomba, di cui aveva sentite narrare tante meraviglie. Dopo questo abboccamento si sa che più volte lo stesso Pontefice mandò a consultarla e si sa anche dai documenti che le parole di lei sonarono minacciose e terribili; tanto che, due anni dopo, alcuni della Corte romana, per denigrare la fama della giovane Suora, accusarono il P. Sebastiano Angeli, domenicano, di negromanzia e di avere suggerito alla sua penitente quelle rivelazioni. In seguito a questa accusa il pio e dotto frate dovette discolparsi presso la Corte romana, con una lunga lettera in data del 21 ottobre del 1497, nella quale, venendo a narrare la vita e i costumi di Colomba, descrive minutamente anche la cella di lei, e nota che « da un lato è una grande figura di Gesù Cristo che porta la croce » (2). Dal medesimo sappiamo ancora quanto la Beata si « deliziasse di contemplare quella devotissima immagine di Gesù che porta la croce, tenendovi per più ore gli occhi fissi, ed uscendo dai sensi » (3).

Coll'andare del tempo, questa immagine fu venerata con speciale devozione, e la pietà dei fedeli compose varie leggende, alle quali, diedero occasione la maniera insolita del lavoro, e la sorprendente bellezza del dipinto. Non è improbabile che alcuna delle matrone perugine, solite ad accompagnare ed assistere Suor Colomba, fra le quali primeggia Atalanta Baglioni, le avesse donato quella tela, che, posta nella parete di contro al letticciuolo di lei, le serviva per meditare, specialmente negli ultimi anni che visse inferma, senza poter uscire dalla cella. Si può anche stabilire con sicurezza il tempo entro cui fu eseguito il dipinto, cioè, fra il 1490 e il 1497, imperocchè la cella di cui fa parola il P. Sebastiano Angeli fu fatta fabbricare apposta da alcuni signori perugini circa il 1490, per togliere la giovane Suora dal bugigattolo oscuro, fetido e coperto di muffa che le serviva prima da stanza, e dove non c'erano altri mobili che un genuflessorio e una tavola per dormire.

Ettore Ricci.

(1) Noi crediamo che l'esame stilistico della bellissima tela offra elementi sufficienti per riconoscervi una delle opere più suggestive di Fiorenzo di Lorenzo. La costruzione della testa, le mani nervose e ossute, la caratteristica forma del piede e sopra tutto le pieghe della veste del Cristo, richiamano le opere più note del geniale maestro perugino. A. Colasanti.

(2) Fra Sebastiano Angeli, *Leggenda della B. Colomba da Rieti*, Manoscritto nella Biblioteca Comunale di Perugia, cap. XLVII, foglio 57 e segg.

(3) *Leggenda*, cap. LVI, foglio 74.

UN FRAMMENTO INEDITO DEI MUSAICI VATICANI DI GIOVANNI VII.

Nella cattedrale di Orte si conserva un frammento dei celebri musaici, che adornavano l'insigne sacello costruito da Giovanni VII (705-708) nell'antica Basilica Vaticana.

Il frammento costituisce ora un quadro, alto m. 0.58, largo m. 0.45, racchiuso da una cornice di rozzo legname. Rappresenta una mezza figura della Vergine, che si presenta quasi di fronte: la testa, circondata da un grande nimbo rotondo, s'inchina leggermente verso la spalla sinistra; le braccia scendono in basso e s'incrociano poco al disopra dei polsi, sì che le mani posano inerti sul grembo. Un manto azzurro riveste la persona e avvolge anche il capo, lasciando scoperti il viso ed il collo. Il fondo è d'oro. Un tassello inserito in un angolo reca l'iscrizione: IMAGO · DEIPARAE | · VIRG · EX · SACELLO | · IOANNIS · VII · SVPRA | PORTAM · SANCTAM | · VETERIS · BASIL · :| · S · PETRI · ACCEPTA | A · M · DC · IX ·

Non può esservi dubbio perciò sulla provenienza del frammento, tanto più che questo risponde, per lo stile e per la tecnica, a quelli finora noti e certamente appartenenti alla cappella di Giovanni VII, sui quali ha il vantaggio di essere immune da restauri e quasi perfettamente conservato. Il disegno povero, ma non goffo, la policromia vivace, i contorni della figura fortemente segnati, deboli invece i lineamenti del viso, le tessere di grandezza e di forma diverse, secondo che servono per il fondo, per il panneggio, per le carni, sono caratteristiche, che basterebbero da sole a rivelare la provenienza del nostro frammento. Di più la Vergine in questo rappresentata ha comune con quella del quadro dell'Epifania (conservato in parte a S. Maria in Cosmedin a Roma) non solo il colore ma il modo assolutamente identico del panneggiamento, dell'abito e dell'acconciatura del capo.

Il frammento di Orte sfuggito alle ricerche non solo di quanti prima del De Rossi scrissero sui musaici di Giovanni VII, ma al De Rossi stesso e a quanti dopo hanno trattato l'importante argomento (1), si pubblica ora per la prima volta. Del che non è a meravigliare: chè il musaico soltanto di recente è stato trasportato nella cattedrale di quella città: prima si trovava nel monastero delle Benedettine (monastero di stretta clausura) ed era impossibile sospettarne l'esistenza.

Da informazioni da me assunte a Orte stessa, non pare che là esistano documenti, che riguardino il musaico e ci dicano quando e da chi vi sia stato trasportato da Roma. Uguale risultato negativo hanno avuto le ricerche che ho fatte allo stesso scopo nell'Archivio della Basilica Vaticana e nella Biblioteca Vaticana.

Nel 1609 era vescovo di Orte mons. Ippolito Fabiani dell'ordine di S. Agostino. (2) Ora è da notare che agli Agostiniani di Roma, quando il sacello di Giovanni VII fu demolito, furono regalati due frammenti di quei musaici; può darsi che anche quello di cui trattiamo sia stato donato all'agostiniano mons. Fabiani o ai suoi confratelli, e che quindi egli abbia voluto portarlo nella sua diocesi e lo abbia forse consegnato alle monache Agostiniane di Orte, soppresse le quali, sarebbe passato alle Benedettine.

Anche se queste mie congetture fossero provate, non sarebbe meno a deplorare la mancanza di documenti riguardanti la traslazione. Chè, se questi vi fossero, non sarebbe appagata una semplice curiosità storica o tutt'al più risolto un problema da eruditi, ma si potrebbe stabilire a quale dei quadri, in cui era ripartita la decorazione musiva della celebre cappella, abbia appartenuto il frammento nostro. Cosa, come ognun vede, di sommo momento, non solo per la storia di quell'insigne monumento, ma e per la storia dell'arte e per gli studi iconografici.

(1) Soltanto il VENTURI (*Storia dell'arte ital.* II, 275) ne dà questa concisa indicazione: « Testa « di una Madonna in un monastero d'Orte, non ricordata dal De Rossi ».

(2) Fu vescovo di Orte dal 17 dicembre 1607 al 24 agosto 1621 (GAMS, *Series episcoporum).* Dagli *Instrumenta autentica* rogati dal GRIMALDI (cod. Vat. Barb. 2732) si può desumere che la dispersione dei musaici cominciasse nel 1607.

Frammento di musaico dell'Oratorio di Giovanni VII

ORTE - Cattedrale.

Soltanto per la Madonna, in atteggiamento di *orante,* del quadro centrale esiste l'atto ufficiale di cessione a mons. Ricci, che la ottenne per la propria cappella in S. Marco a Firenze, dove tuttora si trova. L'atto è redatto dal Grimaldi (1). Per due altri piccoli frammenti (la Risurrezione di Lazzaro e l'Ultima Cena) lo stesso Grimaldi ha preso cura di annotare (2) che furono regalati, come ho detto, alla Biblioteca di S. Agostino (Biblioteca Angelica) di Roma. Di tutti gli altri musaici i documenti tacciono.

Non ci resta dunque che un'altra via da tentare: confrontare cioè il nostro frammento con i disegni di tutta la decorazione delineata dal Grimaldi e con i pochi frammenti superstiti e noti.

I disegni del Grimaldi dimostrano che la cappella di Giovanni VII aveva due serie di musaici. Una rappresentava fatti della vita di S. Pietro e S. Paolo e decorava la parete nord della cappella; ma ai musaici di questa serie non può avere appartenuto il frammento di Orte, chè in nessuno di essi era rappresentata la Vergine. Deve avere appartenuto invece all'altra serie rappresentante appunto storie della Madonna e che ornava la parete est (cioè di fondo) al disopra dell'altare; al posto del quale fu poi aperta la porta santa, sì che tutta la serie venne a trovarsi *supra portam sanctam* (3).

Essa era scompartita in otto quadri, alcuni dei quali comprendenti più soggetti: la Vergine vi era rappresentata sette volte.

Di queste sette rappresentazioni bisogna escluderne tre, di cui esistono gli originali: la Vergine in figura di *orante,* che, come si è detto, trovasi a S. Marco di Firenze; quella del quadro della Epifania già menzionato, il quale sta, sebbene incompleto, a S. Maria in Cosmedin a Roma, e quella della Crocifissione, che si conserva nelle Grotte Vaticane. Il confronto deve dunque limitarsi alle altre quattro scene: l'Annunciazione, la Visitazione, il Presepio, la Presentazione al tempio.

Ma il confronto purtroppo non conduce a risultati certi. I disegni del Grimaldi sono, come è notissimo, troppo fantastici, oltre che nello stile, nelle movenze delle figure e nei particolari iconografici: non è quindi a meravigliare che della Madonna di Orte non si trovi in essi un preciso riscontro. Tuttavia si tratta di apografi presi direttamente: credo perciò che l'arbitrio non sia giunto a variare la collocazione reciproca delle figure, quale era nell'originale. Ciò ammesso, si può stabilire che la figura della Vergine, di cui ci occupiamo, non apparteneva alla scena dell'Annunciazione, chè ivi la Vergine siede in trono e volge il viso a destra, verso la parte cioè dove appare l'angelo; non è quella della Visitazione, perchè la Vergine e S. Elisabetta vi sono rappresentate vicendevolmente abbracciate; e nè anche può essere quella della Presentazione, perchè dovrebbe portare sulle mani protese il Bambino. Così *per esclusionem* non resta che stabilire l'ipotesi che essa appartenga alla scena del Presepio. Non è a dissimulare che in tale scena, secondo il disegno del Grimaldi, la Vergine è quasi coricata; ma può essere una delle tante e gravi inesattezze già accennate. A guardar bene la posa della mezza figura del nostro frammento si ha l'impressione che la figura intera non stesse eretta, ma seduta o meglio semigiacente; di più l'atteggiamento della testa e la posa delle braccia corrispondono press'a poco al disegno del Grimaldi. La ipotesi dunque, se io non m'inganno, non è priva di fondamento. Forse anche, in mancanza di argomenti diretti e inoppugnabili per trasformarla in certezza, potrebbe venir rafforzata da pazienti confronti iconografici con rappresentazioni coeve del Presepio.

Intanto sarà utile aver divulgato questo prezioso frammento, che fornisce elemento nuovo allo studio e alla ricostituzione di un monumento celebre per la storia e per l'arte.

Roma, 5 giugno 1907.

Alfonso Bartoli.

(1) Cod. Vat. Barb. citato.

(2) Cod. Vat. Barb. 2733 e altri codd. Vatt. Dei due frammenti non si ha più traccia.

(3) Immediatamente sopra la porta santa era una lunetta di musaico, della quale però è impossibile abbia fatto parte il nostro frammento: chè in essa erano le « imagines Deiparae Virginis *filium gestantis,* « Apostolorum Petri ad sinistram, Pauli ad dexteram » (Grimaldi, *Instr. aut.* cit.: istr. del 25 gennaio 1606).

NOTIZIE

MUSEI E GALLERIE.

VENETO.

VENEZIA. — Acquisto di dipinti per le RR. Gallerie. — In seguito al parere favorevole della Commissione centrale per i monumenti e per le opere di antichità e d'arte, sono stati acquistati per le RR. Gallerie di Venezia due dipinti di notevole importanza.

Il primo, di Iacopo Bassano, appartenente al principe Ferdinando Ruffo, rappresenta l'*Adorazione dei Pastori*, ed è certamente una delle opere più significative del maestro bassanese. Fu pagato lire novemila.

Il secondo, del Romanino, rappresenta in mezza figura un ritratto di un personaggio dell'antica famiglia Martinengo, e alla importanza artistica aggiunge quella iconografica. Fu acquistato per lire quattordicimila.

Ambedue i quadri verranno pubblicati nel *Bollettino d'Arte.*

LOMBARDIA.

MILANO. — Doni alla R. Pinacoteca di Brera. — Il prof. Guido Carotti ha donato alla R. Pinacoteca di Brera un pregevole dipinto di Carlo Cornara, rappresentante una Maddalena.

Alla stessa Pinacoteca, per legato della signora Angela Romario Picchiottini, sono pervenuti dodici fra acquerelli e studi del defunto pittore prospettico Carlo Ferrario; un quadretto ad olio, di genere, e quattro piccoli studi di figura, ad olio, due su cartone e due su tavolette, di Mosè Bianchi; due tavolette, un ritratto d'uomo e un mezzo busto di donna di scuola lombarda del sec. XIX.

— Acquisto di un dipinto di Cesare da Sesto per la Pinacoteca di Brera. — In seguito a parere favorevole della Commissione centrale per i monumenti e per le opere di antichità e d'arte, fu acquistato per il prezzo di lire dodicimila, dall'antiquario signor Antonio Grandi di Milano, un dipinto di Cesare da Sesto, rappresentante S. Girolamo penitente. Il bellissimo quadro è stato destinato alla Pinacoteca di Brera.

TOSCANA.

FIRENZE. — R. Galleria degli Uffizi. – Il pittore Giovanni Fattori, accogliendo le preghiere del dott. Peleo Bacci, ha donato alla Galleria degli Uffizi un autoritratto, che è degna espressione della sua arte franca e sincera.

— Acquisto della raccolta Geymüller. — Su parere favorevole della Commissione centrale per i monumenti e per le opere di antichità e d'arte, è stata acquistata per il prezzo di lire diecimila dal barone Enrico Adolfo de Geymüller l'importantissima raccolta di disegni originali di architetti italiani del Rinascimento. Su questa preziosa collezione, destinata alla Galleria degli Uffizi, il *Bollettino d'Arte* pubblicherà un articolo di P. N. Ferri.

— Acquisto di una terracotta del Sansovino. — La bella terracotta del Sansovino, di proprietà dal prof. Gamurrini di Arezzo, è stata acquistata dalla Direzione generale delle Belle Arti, in seguito al voto favorevole della Commissione centrale. L'opera ragguardevolissima verrà pubblicata e illustrata nel *Bollettino d'Arte.*

ROMA.

ROMA. — Acquisto di un dipinto di Piero di Cosimo. — Nella Galleria Nazionale di Roma è già stato esposto al pubblico lo stupendo ritratto di Piero da Cosimo, illustrato dal Venturi nei *Tesori inediti,* e ceduto alla Direzione generale delle Antichità e Belle Arti, per il prezzo di lire trentottomila, dal proprietario senatore barone Giovanni Barracco.

MONUMENTI.

VENETO.

VERONA. — Restauri di monumenti. — In seguito ad accordi presi dall'Ufficio regionale per i monumenti del Veneto col Municipio di Verona, furono autorizzate le seguenti opere di restauro ad alcuni monumenti veronesi:

Chiesa di S. Bernardino. — Riparazioni al tetto; spesa prevista L. 2000.

Chiesa dei SS. Nazario e Celso. — Cappella di S. Biagio. — Costruzione dei ponti di servizio necessari per i restauri delle pitture decoranti la Cappella e inizio dei restauri medesimi. Spesa prevista lire 3000.

Chiesa di S. Maria in Organo. — Prosecuzione dei restauri alle corsie del coro. Spesa prevista lire 1000.

Chiesa di S. Giovanni in Valle. — Continuazione e ultimazione delle opere di restauro dell'edificio. La spesa prevista è di lire 2500.

Chiesa di S. Anastasia. — Prosecuzione del lavoro di restauro della copertura della chiesa. La nuova perizia ascende a lire 2500.

PIEMONTE E LIGURIA.

AOSTA. — Restauro delle Mura Romane — Sono stati autorizzati lavori di restauro alle Mura Romane, per una spesa di L. 1700.

SUSA. — Restauro del campanile della Cattedrale. — Fu accordato un sussidio di L. 3000 ai lavori di restauro del campanile della Cattedrale di S. Giusto in Susa, i quali importeranno la spesa, suddivisa fra i vari enti interessati, di lire 16,000.

EMILIA.

PARMA. — Restauro del campanile di S. Giovanni Evangelista. — Il Ministero, che già concorse nella spesa dei primi lavori recentemente eseguiti nel campanile della chiesa di S. Giovanni Evangelista in Parma, ha promesso di contribuire con la somma di L. 2000 nella spesa di altri lavori, riconosciuti necessari per compiere il restauro di quell'antico edificio.

TOSCANA.

ASCIANO. — Lavori nel cenobio di Monteoliveto. — Nell'archicenobio di Monteoliveto Maggiore sono stati eseguiti lavori di consolidamento per la somma di L. 1043.

MASSA MARITTIMA. — Lavori nella Cattedrale. — Il Ministero provvederà alla spesa di L. 2653,20 per i lavori necessari a rendere stabile la copertura plumbea della cupola nella Cattedrale di Massa Marittima.

PIOMBINO. — Restauro del chiostro di S. Antimo. — Sono stati approvati lavori di restauro per L. 1600 al chiostro di S. Antimo, nella chiesa di S. Agostino.

POPPI. — Restauro del palazzo dei conti Guidi. — Il Ministero ha approvato un rendiconto di L. 3000, spese per restauri al palazzo già dei conti Guidi, e ha disposto un'anticipazione di L. 3000 per la prosecuzione dei lavori stessi.

SARTEANO. — Affreschi scoperti nel vecchio cimitero. — Nella cappella del vecchio cimitero di Sarteano sono stati scoperti affreschi per il cui consolidamento il Ministero ha autorizzata la spesa necessaria.

SERRAVALLE PISTOJESE. — Restauro della Rocca e della Torre. — Il Ministero ha approvata una spesa di L. 2000 pel restauro della Rocca e della Torre medioevale di Serravalle Pistoiese.

SIENA. — Restauro nella chiesa di S. Clemente ai Servi. — Nella spesa dei lavori testè eseguiti per compiere il restauro del transepto nella chiesa di S. Clemente ai Servi in Siena, il Ministero ha contribuito con la somma di L. 2000.

MARCHE E UMBRIA.

ASCOLI PICENO. – Consolidamento e restauro di edifici medioevali. — Per i lavori di consolidamento e restauro degli edifici medioevali di Piazza del Popolo, per i quali il Mucipio ha sostenuta una spesa di circa L. 20.000, il Ministero concorre con L. 3000.

RIETI. — Lavori nell'Oratorio di S. Pietro. — Il Ministero ha concesso un sussidio di L. 900 per lavori di restauro nell'Oratorio di S. Pietro nell'ex convento di San Domenico in Rieti, mediante i quali sarà assicurata la conservazione dei pregevoli affreschi che decorano quella chiesetta.

TERNI. — Scoperte di pitture nella chiesa di S. Cristoforo. — Eseguendosi alcuni lavori nella chiesa parrocchiale di S. Cristoforo in Terni, sono state scoperte varie pitture votive. Il Ministero ha provveduto alla conservazione degli importanti affreschi, che vanno dal XIII al XVI secolo, autorizzando una spesa di lire mille.

S. EGIDIO. — Affreschi nella chiesa di S. Maria della Villa. — A fine di scoprire e conservare gli importanti affreschi, oggidì ricoperti di bianco, che decoravano l'antica chiesa detta la Maestà, o Santa Maria della Villa, in Sant'Egidio, frazione del Comune di Perugia, il Municipio e il Ministero della Pubblica Istruzione, contribuiscono con L. 200 ciascuno nella spesa per l'inizio dei lavori necessari.

STRONCONE. — Restauro di un affresco di Tiberio d'Assisi. — Si è restaurato un affresco di Tiberio di Assisi nella cappella di S. Antonio; la spesa fu di L. 413,40, sostenuta per L. 200 dal Ministero e pel resto dal Comune.

URBINO. — Campanile della chiesa di S. Francesco. — Il Ministero, considerata l'urgenza dei lavori indispensabili per il consolidamento e il restauro del campanile della chiesa di San Francesco in Urbino, ha accettato di portare alla maggior somma di lire 2500 il sussidio di lire 1000, già promesso a favore dei lavori stessi.

LAZIO.

ALATRI. — Scoperta di affreschi nella chiesa di S. Silvestro. — Alcuni antichi affreschi sono tornati in luce nella chiesa di S. Silvestro in Alatri (Roma). Sarà provveduto alla conservazione delle pitture scoperte, e di quelle altre che fossero nascoste tuttora dall'intonaco moderno.

ANTICOLI CORRADO. — Chiesa di S. Pietro. — Sono stati eseguiti i rilievi relativi ad un progetto di restauro della quasi diruta chiesa di S. Pietro, compilando la perizia, che ammonta a Lire 5700.

FALLERI. — Chiesa di S. Maria. — L'Ufficio tecnico dei monumenti di Roma ha ottenuto, dopo lunghe pratiche, che si espropriasse questo prezioso monumento medioevale, compreso in un fondo del Sig. cav. Luigi Iannoni-Sebastianini, per una somma non maggiore di Lire 12,500, da ripartirsi in quattro esercizi.

NAZZANO. — Ex Convento dei Minori Osservanti di S. Francesco. — In seguito alla visita promossa dall'Intendenza di Finanza per procedere alla ricognizione degli oggetti di pregio artistico compresi fra i mobili ed arredi sacri dell'ex convento suddetto, si riconobbero degni di speciale conservazione e custodia: due grandi credenze di noce che si trovano nella sacrestia; un quadro rappresentante S. Francesco di Paola, erroneamente attribuito alla Scuola di Guido Reni; due libri corali in pergamena di stile seicentesco; l'altare maggiore, tutto decorato con intarsio di marmi mobili; il ciborio del sec. XVII e due statue di legno dipinto, rappresentanti la Vergine e S. Giovanni.

— Chiesa di S. Antimo. — Riconosciuta l'importanza dell'antica Chiesa di S. Antimo, ove si vedono pitture dei secoli XV e XVI, il presbiterio ed il pavimento di stile cosmatesco, l'Ufficio tecnico dei monumenti ha iniziato lo studio di provvedimenti opportuni per la migliore conservazione di quel monumento.

ROMA. — Palatino. - Lavori alla Casina Farnese. — L'Ufficio tecnico per i monumenti di Roma ha terminato i lavori di adattamento della Casina Farnese ad Economato dell'Ufficio per gli Scavi e scoperte di antichità.

— Villa di Livia a Prima Porta. — Lo stesso Ufficio ha disposto l'esecuzione in economia, con operai propri, dei lavori di restauro dell'edificio contenente le celebri pitture di quell'antica villa.

PROVINCIE MERIDIONALI.

AMALFI. — Restauro delle porte della Cattedrale. — Il Ministero contribuirà con L. 650 nella spesa occorrente pei lavori di restauro delle porte di bronzo della Cattedrale di Amalfi.

LECCE. — Restauro dell'Anfiteatro Romano. — Sono state concesse L. 5000 di contributo per i lavori di restauro all'Anfiteatro Romano di Lecce.

MONREALE. — Restauri del chiostro. — Sono stati condotti a termine i lavori iniziati da più anni pel restauro del tetto della corsia *est* del chiostro.

VARIE.

Sequestro di un bassorilievo alla Dogana di Ponte Chiasso. — Il giorno 1 aprile u. s. un tale Battista Armanini si accingeva ad uscire dallo Stato per il confine di Ponte Chiasso, guidando una vettura entro la quale era una cassa. Fermato, come di consueto, dagli agenti, fu presentato al Commissario locale, il quale ebbe subito il sospetto che la cassa contenesse qualche oggetto d'arte. Rivolte in proposito domande all'Armanini e avutane risposta che la cassa racchiudeva cata-

loghi stampati, il suddetto Commissario insieme con gli Ufficiali addetti in quel momento al servizio viaggiatori eseguì un'accurata verifica della cassa sospetta e, sotto uno strato di libri accuratamente disposti, rinvenne un bellissimo bassorilievo in marmo alto m. 0,55, largo m. 0,43, rappresentante la *Vergine col Bambino*, che può attribuirsi alla scuola veneto-padovana della fine del secolo decimoquinto.

Dalle dichiarazioni fornite dall'Armanini e da successive indagini risultò che il bassorilievo era di proprietà del signor Carlo Haas di Lugano, al quale fu contestata la contravvenzione a norma dell'art. 28 della legge 12 giugno 1902, n. 185, degli art. 312 e seguenti del Regolamento 17 luglio 1904, n. 431 e delle disposizioni contenute nella vigente legge doganale.

Il bassorilievo rimase confiscato e il Ministro della pubblica istruzione non mancò di far pervenire le espressioni del suo più vivo compiacimento agli scopritori del contrabbando, signori Umberto Fogliani, Commissario, Alfredo Cavalli e Luigi Jagella, ufficiali, i quali vengono ancora qui a buon diritto ricordati, perchè con la loro opera intelligente e solerte hanno veramente reso un segnalato servigio al patrimonio artistico nazionale.

La statua d' Anzio (Conferenza del prof. Emanuele Loewy)— All' invito dell'Associazione Artistica internazionale il pubblico rispose con entusiasmo, cosicchè quando il 30 maggio u. s. alle 11 il prof. Emanuele Loewy si accinse a parlare della statua di Porto d'Anzio, la vasta sala di via Margutta era letteralmente stipata da un uditorio magnifico, il vero pubblico delle grandi occasioni, in cui figuravano uomini politici, artisti, critici, scrittori e una larghissima rappresentanza di signore.

Assistevano alla conferenza l'on. Ciuffelli, sottosegretario di Stato all'istruzione, il Direttore generale, tutti i capi divisione e molti funzionari delle Antichità e delle Belle Arti. L'on. Rava, trattenuto al Quirinale dalla firma reale, aveva mandato un telegramma.

Presentato con opportune parole dal presidente del Circolo senatore Monteverde, il prof. Loewy cominciò col rammentare come proprio in quei giorni si compieva un trentennio dal rinvenimento del celebre Ermete di Prassitele, che, tornato alla luce dopo tanti secoli di oblio, accolse subito l'omaggio di archeologi, di artisti di quanti hanno il culto della bellezza e dell'eterna forza del genio. In condizioni molto diverse, a poco più di un anno di distanza, fu riconquistata all'ammirazione degli uomini la meravigliosa statua di Porto d'Anzio, che rimase per molti presso che ignorata nella silenziosa villa del principe di Sarsina. Solo dopo la pubblicazione del Klein, avvenuta nel 1899, la sua prodigiosa bellezza divenne nota e subito intorno alla divina creatura si accesero le dispute degli archeologi e le ambizioni del possesso. Descritta con precisione scientifica la statua e postane in luce ogni più riposta bellezza, il Loewy accennò alle diverse interpretazioni che fin qui ne sono state date e dimostrò come esse, per varie ragioni, fossero tutte inaccettabili. Ammesso il carattere sacrale della rappresentazione, con grande copia di argomenti l'illustre archeologo dell'Università di Roma sostenne che essa vuole esprimere l'offerta purificatrice fatta agli Dei da una giovinetta.

Esaurita questa prima ricerca, il Loewy esamina con la sua profonda competenza la posizione storico-artistica della mirabile scultura, che non esita a definire uno dei più grandi capolavori della statuaria antica. I caratteri stilistici, il tipo, la figura giovanile, lo stupendo panneggio, riconnettono la statua anziate all'arte prassitelica, senza che la scienza sia ancora in grado di pronunciare il nome del grande maestro greco. Certo la statua di Porto d'Anzio, rispetto alle opere fin qui conosciute di Prassitele, segna un progresso non indifferenre, e, se a Prassitele potesse un giorno attribuirsi senza esitazione, rivelerebbe un aspetto nuovo, forse il più interessante, del genio dell'incomparabile scultore.

La bella, profonda, geniale conferenza, ascoltata per oltre un'ora e un quarto con religiosa attenzione, fu alla fine coronata da una vera ovazione.

Statuette antiche di bronzo rinvenute in Apiro. — In seguito a regolare licenza di scavo, venne in luce ad Apiro, nel settembre 1905, una statuetta raffigurante Minerva. Prima, per trovamento fortuito, era stata rinvenuta una statuetta rappresentante Marte.

Il Ministero fece pratiche per acquistare l'una e l'altra, e siccome i proprietari cercavano sui diversi mercati antiquari di venderle, li avvertì che non potevano farlo se non avevano il permesso, e avvertì pure i principali negozianti antiquari di non acquistarle, senza darne previo avviso.

L'antiquario Pacini di Firenze, che sapeva di tale *veto* e che non volle qualche mese fa venire in trattative coi proprietari, in seguito poi (e proprio mentre la Commissione centrale per le Antichità e Belle Arti *aveva proposto l'acquisto delle due statuette al prezzo di lire 8000* ciascuna) le comprò senza darne avviso al Ministero, e non seppe o non volle dire a chi le avesse rivendute, o dove si trovassero.

Perciò egli venne denunziato all'autorità giudiziaria, come egualmente saranno denunciati i due possessori delle statuette, i quali non solo già erano in trattative col Ministero, ma avevano dichiarato che non le avrebbero vendute senza avvertirne il Ministero stesso. A ciò si aggiunga che il proprietario della Minerva non poteva disporre liberamente della statuetta anche perchè lo Stato ha il diritto sul quarto del valore di essa, per effetto dell'art. 14 della legge 12 giugno 1902.

Il San Michele attribuito a Giambattista Dossi nella Galleria di Parma. — A proposito delle poche notizie, coscienziosamente vagliate, che abbiamo pubblicate nel fascicolo quarto di questo periodico intorno al quadro assegnato a Battista Dossi, *L'Arte* (1) scrive che il dipinto: « fu allogato a Dosso Dossi, il quale si servì nell'eseguirlo in parecchie parti, e non in tutte, del fratello Battista, nel 1534, e non nel 1524 come è stato supposto dal prof. Testi » e, cosa ancora più grave, aggiunge la dichiarazione categorica seguente: « Il Campori pubblicò già i documenti relativi. (*La Cappella estense del duomo di Modena*, in *Atti della R. Deputazione di storia patria per le provincie dell'Emilia*, Nuova serie, vol. V, pag. I) ». Ciò non corrisponde ai fatti. Conoscevamo da tempo le sei paginette degli *Atti* (2), le sei pagine degli *Artisti* ecc. (3) del Campori e altre opere che è inutile ricordare, ma in tutto questo non avevamo trovato nè troviamo: 1) che S. Michele con l'Assunta sia stato allogato a Dosso Dossi; 2) che questi siasi servito solo in parecchie parti del fratello Battista; 3) che il quadro di REGGIO sia stato dipinto nel 1534, e ad esso si riferiscano inoppugnabilmente le spese notate nel *Zornale de Ussita* di quell'anno (4). È invece provato: 1) che il Campori stesso dice: « Sebbene manchi la denominazione dei luoghi a cui essi quadri erano destinati, ogni maggiore verosimiglianza induce a credere che quei luoghi fossero Modena e Reggio (5)... »; 2) che i pochi documenti dati dal Campori riguardano soltanto: la cappella estense di MODENA; « i dui quadri che lui [il Dossi] fa per il S. V. per mandarli fora »; il pittore Girolamo da Vignola che aveva frescato la cappella, e le spese per la doratura di due cornici da mandare a Modena e a Reggio. — Perchè avremmo dovuto impelagarci in ipotesi, quando il medesimo Campori aveva stampato: « Nel duomo di Reggio nella cappella estense è una tavola di S. Michele di Battista Dossi »? (6) e le nuove rettifiche toccavano soltanto Modena e il Lancillotto? Non avevamo forse sempre in nostro appoggio anche l'Azzari, il quale, fin dal 1623, aveva scritto: « Nello stesso tempio si vede una tavola della Sereniss. Casa Estense di *Gio. Battista Dossi ferrarese*, con un S. Michele opera di molto buona maniera »? (7). D'altra parte che cosa poteva avere di comune l'ancona per la ricuperazione di Modena, avvenuta il 6 di giugno del 1527, con quella di Reggio, la quale doveva ricordare la conquista del 29 settembre 1523? Inoltre non avevamo parlato con parole nostre, ma del cronista Pelicelli... « in memoria di tale favore eresse nella chiesa una cappellania all'altare di S. Michele di circa venti doppie d'entrate, e che anche oggi s'intitola altare di S. Michele ». L'espressione nostra, che segue, non aveva, e non ha, nulla di assoluto: « Il quadro spetta dunque, *con molta probabilità*, alla fine del 1523, o ai primi del 1524 ». Ciò premesso, è naturale che rimarremo della stessa opinione fino a quando non vengano alla luce documenti più tassativi. Per quanto abbiamo esposto crediamo d'avere il diritto di affermare che la frase « il Campori pubblicò già i documenti relativi al S. Michele e all'anno 1534 ecc. », non è esatta, e non si può spiegarla ragionevolmente, tanto più che il Venturi in persona, (8) ha stampato quanto segue: « Parve a molti e al Campori stesso, che con queste parole il cronista (9) volesse alludere a Battista Dossi, e TALE È LA NOSTRA OPINIONE, anzi la mancanza nel dipinto della grandiosità propria del Dosso ci persuade tanto che QUELL'INTERPRETAZIONE È LA VERA, da non essere propensi, come il Campori, a mutarla, DIETRO LA LETTURA DEI LIBRI DI AMMINISTRAZIONE ».

LAUDEDEO TESTI.

(1) *L'Arte*, 1907, Anno X, fasc. III, pag. 233, col. I.

(2) *Atti e memorie delle RR. Deputazioni di Stor. Pat. per le prov. dell'Emilia*. Nuova serie; Vol. V, part. I, da pag. 83 a 88. *La cappella estense nel duomo di Modena*.

(3) *Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi*, ecc., da pag. 189 a 194.

(4) *Atti* ecc., pag. 84. Il Campori a pag. 83 dichiara espressamente: « Toccando *ora solamente* della cappella di Modena ».

(5) *Atti* ecc., pag. 84.

(6) *Gli artisti* ecc., pag. 194.

(7) *Compendio dell'Historia della città di Reggio* del capitano FULVIO AZZARI. In Reggio, presso Flaminio Bartoli, nel 1623. La citazione si trova nel paragrafo: « Pitture di diverse chiese ». Il libretto non è numerato; veggasi la segnatura alfabetica alla lettera G. 2.

(8) *Galleria estense*. Modena 1883, pag. 331.

(9) Come si sa da tutti, il cronista è il Lancillotto, il quale aveva scritto: « ...ditta ancona, seu tavola d'altare, fatta de mane de N.ro fratello de m.ro Dosso ex.mio depintore ». Il Lancillotto sembra essere stato testimonio di veduta alla collocazione dell'ancona di Modena: (il) Massaro ducale di Modena questa matina da hore 19 ha fatto mettere in piede la ancona ecc. ecc.

COMMISSIONI

Commissione permanente per l'arte musicale.

La Commissione permanente per l'arte musicale si è adunata presso la Direzione generale delle Belle Arti il 17 giugno alle ore 16, per discutere il seguente:

ORDINE DEL GIORNO.

1. Designazione di quattro maestri compositori, membri della Commissione permanente a comporre la Commissione esaminatrice del concorso al Pensionato Musicale.
2. Parere sulle modificazioni al Regolamento del Pensionato Musicale proposte dalla Commissione giudicatrice del concorso precedente (1906).
3. Coordinamento delle norme per il funzionamento delle biblioteche musicali (Relatore il prof. Arnaldo Bonaventura).
4. Parere sulle innovazioni di carattere tecnico contenute nelle proposte di riforma dei ruoli organici dei RR. Conservatori di musica di Napoli e di Palermo, del R. Istituto Musicale di Firenze e del Liceo Musicale Rossini in Pesaro.
5. Parere sulla proposta di promozione del maestro Camillo De Nardis al posto di professore di contrappunto e composizione nel R. Conservatorio di musica di Napoli.
6. Parere sulla promozione del maestro Daniele Napoletano al posto di professore di armonia (classe principale) nel R. Conservatorio di musica di Napoli.
7. Parere sul modo di provvedere alla scuola di pianoforte (classe principale maschile) nel R. Conservatorio di musica di Palermo.
8. Parere sul quesito: « quali mezzi più efficaci possa adottare il Governo per serbare le tradizioni del bel canto italiano e per farne rifiorire la scuola ».
9. Sorteggio di un membro della Commissione (sezione musicale).

CONCORSI

Concorso Nazionale per un Monumento da erigersi in Arezzo a Francesco Petrarca.

Programma di concorso.

1. — È aperto un concorso fra gli artisti italiani per un monumento da erigere in Arezzo a Francesco Petrarca.

2. — Il monumento dovrà sorgere nel pubblico passeggio del Prato in uno dei due punti indicati nella pianta annessa. È fatto espresso obbligo all'artista di dichiarare in quale di essi due punti egli intenda collocare l'opera sua.

3. — Il monumento potrà avere quella forma e figura che l'artista ritenga più conveniente, o statuaria o architettonica, o di ambedue le maniere, in relazione estetica non che col soggetto, col luogo da lui prescelto.

4. — Il costo del monumento non dovrà eccedere tutto compreso la somma di L. 100,000. Il Comitato Esecutivo determinerà il tempo ed i modi del pagamento.

Il prodotto della sottoscrizione nazionale potrà esser per deliberazione del Comitato parzialmente aggiunto a detta somma.

5. — Ogni concorrente dovrà presentare un bozzetto di gesso nella proporzione di un ottavo del vero, corredandolo di un disegno in prospettiva, nella scala di un ventesimo, a colori, che rappresenti chiaramente l'effetto policromo dei materiali da adoperare.

Presenterà inoltre:

a) Una relazione particolareggiata dai criteri seguiti nell'ideare il progetto;

b) La perizia parimente particolareggiata della spesa per il monumento, per le fondazioni e per i lavori di collocazione, la quale spesa in complesso non dovrà superare le dette L. 100,000.

Non saranno ammessi al concorso coloro che non avranno ottemperato alle prescrizioni del presente articolo.

6. — I bozzetti dovranno giungere franchi di porto non più tardi del 30 novembre 1907.

7. — Il monumento dovrà essere completamente all'ordine e messo a posto per essere inaugurato nella primavera del 1909.

8. — Ogni progetto verrà contrassegnato col motto che sarà ripetuto sopra una busta suggellata, contenente il nome e l'indirizzo dell'autore.

Le buste saranno aperte solo dopo avvenuto il giudizio della Commissione.

9. — I progetti verranno sottoposti al giudizio inappellabile di una Commissione d'arte, e sasanno esposti al pubblico per giorni dieci prima e giorni dieci dopo il giudizio di essa Commissione.

10. — La Commissione sarà composta di cinque persone. Il Comitato Aretino ne eleggerà due e ne parteciperà l'elezione al Ministero che nominerà le altre tre.

La Commissione sarà convocata dal Comitato Aretino.

11. — La Commissione giudicatrice presenterà al Comitato la sua relazione entro 15 giorni dalla sua costituzione.

12. — La Commissione, scelto il bozzetto degno di esecuzione, indicherà se tra i rimanenti ve ne siano altri meritevoli di speciale encomio ed ai primi 2 tra essi in ordine di merito assegnerà i premi di L. 1500 e L. 1000.

Il bozzetto prescelto per l'esecuzione ed i due premiati rimarranno proprietà del Comitato.

13. — In qualsiasi caso di controversia fra l'autore del bozzetto prescelto e il Comitato, la decisione sarà deferita inappellabilmente a un collegio arbitrale composto di un rappresentante il Comitato, di un rappresentante l'artista, e di una terza persona designata da essi due.

Gli arbitri decideranno come amichevoli compositori.

14. — Gli autori dei progetti, salvo il prescelto ed i premiati, dovranno ritirarli entro un mese dopo il giudizio della Commissione; trascorso quel termine il Comitato non dovrà rispondere della loro conservazione.

15. — A richiesta dei concorrenti sarà loro inviata una planimetria del passeggio del Prato.

Il Segretario — Mancini Avv. Ugo.

Il Presidente, Sindaco di Arezzo
Guiducci Comm. Dott. Antonio.

Visto: si approva — *Roma, 7 maggio 1907*
p. *Il Ministro della Pubblica Istruzione* — CIUFFELLI.

Programma di concorso per vetrate dipinte da collocarsi nei finestroni della Basilica Ostiense.

1. — È aperto tra fabbricanti di vetrate artistiche il concorso per le vetrate dipinte a fuoco da collocarsi in quattro dei finestroni delle navate laterali nella patriarcale Basilica di S. Paolo presso Roma.

2. — I concorrenti dovranno essere cittadini italiani e presentare la relativa domanda in carta da bollo da L. 1,20 al Ministero della pubblica istruzione — Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti.

Non si terrà conto delle domande che pervenissero al Ministero dopo il 31 ottobre 1907.

3. — Entro il medesimo termine i concorrenti dovranno far pervenire, indirizzandoli a Monsignor Abate della Basilica, franchi di spesa e a tutto loro rischio e pericolo:

a) Un bozzetto a colori (a un quarto del vero almeno) della pittura da eseguirsi;

b) Il cartone della pittura medesima alla grandezza della vetrata e con le indicazioni delle trafile relative alla tecnica dell'arte vetraria;

c) Un particolare al vero del cartone tradotto in vetro, di dimensioni tali da poter essere collocato provvisoriamente al posto per dare un criterio dell'effetto dell'opera complessiva.

4. — Il bozzetto ed il cartone potranno rappresentare una sola figura o più figure in vari scomparti ornamentali.

I soggetti dovranno essere scelti tra i Dottori della chiesa.

5. — I finestroni finiscono alla sommità con arco a tutto sesto, dalla chiave del quale alla base misurano m. 4.85 di luce per una larghezza di m. 2.35, secondo lo schema grafico depositato presso gli Istituti di Belle Arti del Regno, a disposizione dei concorrenti.

6. — Nella domanda di cui all'art. 2, dovrà essere indicato il prezzo per il quale il concorrente si offre ad eseguire e a porre in opera la vetrata dipinta.

7. — Il concorso verrà giudicato da una Commissione di cinque membri nominati dal Ministero della pubblica istruzione.

8. — A quelli fra i concorrenti che la Commissione giudicherà più meritevoli, verrà allogata

l'esecuzione della vetrata, ove il prezzo richiesto sia giudicato accettabile dall'Amministrazione. Il cartone ed il bozzetto rimarranno di proprietà di questa.

In caso diverso sarà assegnato ai due concorrenti giudicati più meritevoli un premio di L. 2000 ed un secondo di L. 1000.

9. — Quando la vetrata debba eseguirsi, la Commissione potrà richiedere varianti sia nei particolari pittorici, sia nella tecnica di esecuzione.

10. — Il concorrente o i concorrenti prescelti che abbiano lodevolmente eseguita una vetrata, potranno essere incaricati dell'esecuzione di altre vetrate, nel limite delle quattro cui si riferisce il presente programma di concorso.

11. — I cartoni, i bozzetti ed i saggi che non saranno stati prescelti dovranno essere ritirati dagli interessati entro quindici giorni dall'avviso che ne darà loro l'Amministrazione.

Il Ministro — RAVA.

NECROLOGIO.

IGNAZIO PERRICCI

Il 4 maggio u. s. si spegneva serenamente a Napoli il prof. comm. Ignazio Perricci, in età di settantatrè anni.

Nato a Bari nel 1834, il Perricci si avviò all'arte quattordicenne, allievo e insieme fattorino di un decoratore milanese capitato per caso a Bari. Studiò poi in Napoli nell'Istituto, ma per pochi mesi, perchè le necessità della vita lo costrinsero presto a cercarsi una occupazione presso un impresario di lavori. E così, per semplice istinto della sua natura felice, lottando con le invidie, con le avversità e col bisogno, Ignazio Perricci si fece artista serio e si impose finalmente all'ammirazione del pubblico.

La riforma fondamentale apportata dal Palizzi nelle leggi del colore e della luce, fu dal Perricci estesa al campo della decorazione, abbandonata allora al gusto personale di aggiustamenti e colorazioni arbitrarie e ribelle alle ferree esigenze del ragionamento e della logica, e per più di mezzo secolo sotto le sue dita sbocciarono i fiori più belli dell'arte, in una ricchezza di colore che non degenerava mai nella esagerazione, in una eleganza di disegno che non andava mai oltre la correttezza del più puro stile.

Fra i lavori più importanti del Perricci convien ricordare la decorazione di alcune sale del Museo nazionale di Napoli, il salone da ballo nella Reggia del Quirinale, il progetto della sala dell'Ercole nella Reggia Partenopea, un bozzetto di monumento a Vittorio Emanuele che fu giudicato dei migliori presentati al concorso.

Ben trentasette anni della sua vita Ignazio Perricci dedicò all'insegnamento. E fu insegnante com'era pittore e scultore, ossia dedicò tutta l'anima sua al suo compito. Così si formarono sotto la sua guida ottimi artisti e la scuola di decorazione dell'Istituto di Napoli fu tra le migliori di Napoli.

DOTT. ARDVINO COLASANTI, *Redattore responsabile*.

Roma 1907 — Tipografia Editrice Romana, Via della Frezza 59-61.

UN PREZIOSO AFFRESCO DI GIANFRANCESCO CAROTO.

Nel 1432, a quanto pare, i Gesuati di Verona, che abitavano in alcune cellette scavate nella roccia sotto al castello di S. Pietro, fabbricarono ivi presso un oratorio dedicato al loro S. Girolamo. I bisogni della guerra di Candia consigliarono la soppressione del monastero; ma ai Gesuati si sostituirono i Francescani: e l'oratorio fu restaurato nel 1799 (1). — Attualmente esso è abbandonato del tutto, ed appartiene, insieme coll'annesso chiostro e convento, al comune di Verona.

La chiesuola consta di un vano rettangolare, terminante in un'abside, che conserva ancora la struttura gotica originaria. Sulle sue pareti sono dipinti il Padre Eterno, S. Pietro, S. Paolo e S. Girolamo; nell'intradosso dell'arco trionfale i busti dei quattro Evangelisti. Ma tali affreschi, del pari che le ghirlande e gli ornati della volta, sono completamente sformati da ridipinture più recenti.

Anche il resto della chiesa mostra qualche traccia di affreschi, miseramente occultati dall'intonaco di calce. Risparmiata fu soltanto l'Annunciazione ai due lati dell'arco di trionfo.

Dal sommo emerge la testa dell'Eterno Padre rivolta verso la Vergine: e da lui si diparte la simbolica colomba, entro uno sprazzo di raggi, altra volta rilevati a stucco e rilucenti d'oro.

Gabriele, ad ali spiegate (2), ha cinta di fronde la crocea chioma e fasciata di aureo bordo la veste, verde pur essa: colla sinistra regge il giglio, mentre alza la destra in atto di benedire.

Maria, rappresentata nello sfondo di un rudere architettonico — dove sullo zoccolo di una colonna figura scolpito il giovane Davide — sta ritta davanti al

(1) Cfr. G. B. Biancolini, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, Verona, 1771; vol. II, pag. 465; vol. VII, pag. 266.

(2) In origine le ali erano più aperte ancora; la forma attuale è dovuta ad un pentimento del pittore. — Anche la Madonna, a giudicare da un bracciuolo che si vede graffito presso la sua gamba destra, era forse stata ideata da prima assisa sopra una seggiola.

leggio della preghiera e congiunge al petto le mani, in atto di umile modestia, mentre piega leggermente verso l'arcangelo il volto mite e pensoso. La bella fanciulla dai biondi capelli, pudicamente avvolta nel manto rosato — onde rimane coperta la veste turchina — e velata in capo di candidi lini, è una delle più squisite ed ideali figure create dall'arte veronese.

L'iscrizione, dipinta al basso, dice:

· A · D · M · D · VIII ·   · I · F · CAROTVS · FA ·

Per questo è quindi in modo speciale notevole l'affresco di S. Gerolamo, perchè, dopo il saggio di Modena colla data del 1501, è la prima opera firmata che di Gianfrancesco Caroto si conosca, ove egli, quasi trentenne, dopo gli incerti tentativi degli anni giovanili, tradisce un primo stile suo proprio, esplicando già quella potenza di concezione e quella valentia di tecnica, cui egli deve la sua fama (1).

Le pitture murali di S. Eufemia e gli altri affreschi che a lui si attribuiscono non reggono il paragone colla nostra Annunziata: ove è rimarchevole sopra tutto la risorsa di affidare a quel sottile reticolato di linee scure e chiare il còmpito di ombreggiare ed illuminare non solo la parte architettonica, ma talvolta anche i capelli, le vesti e persino le carni. Che se nei tre arcangeli del museo di Verona ed in altre parecchie fra le sue opere ritornano — attraverso i molteplici atteggiamenti dell'artista — quei medesimi tipi, dubitiamo che nessun'altra pittura del Caroto sia riuscita ad accoppiarli con una semplicità così armonica e con una intimità di pensiero così profonda.

L'affresco, ridotto a miseri stati, specialmente nel verde degli abiti, si sta ora restaurando con cura gelosa, per merito del comune di Verona. In tale occasione vennero eseguite dal sig. R. Lotze le fotografie che qui pubblichiamo.

GIUSEPPE GEROLA.

(1) Per gli studi più recenti sul Caroto, cfr. A. VESME, *G. F. Caroto alla Corte di Monferrato (Archivio Storico dell'Arte,* serie II, anno I, 1895*)*. — G. BIERMANN, *Die beiden Carotos in der Veroneser Malerei (Kunstchronik,* XV, 4 dic. 1903*)*. — L. SIMEONI, *Nuovi documenti sul Caroto (L'Arte,* anno VII, 1904). — G. FRIZZONI, *La pala di G. F. Caroto nel duomo di Trento (Archivio Trentino,* anno XXI, 1903).

G. F. Caroto — **L'Arcangelo Gabriele.**

VERONA - Ex-Oratorio di S. Girolamo.

G. F. Caroto — **La Vergine Annunziata.**

VERONA - Ex-Oratorio dei Gesuati.

OPERE DI SEBASTIANO RICCI E DI G. B. PITTONI, RICUPERATE DALLE GALLERIE DI VENEZIA.

Il freddo odio accademico contro la fantasiosa pittura del settecento infuriò rabbioso a Venezia nei primi decenni del secolo passato e condannò a perire non poche opere dei più celebri maestri, strappate dalle chiese in seguito alle soppressioni napoleoniche.

Sebastiano Ricci. — Mosè che fa scaturire l'acqua (particolare). — *Venezia*, RR. Gallerie.

Nel 1892 si venne a sapere che in una soffitta attigua alla chiesa di Santa Maria e San Liberale a Castelfranco giaceva, in completo abbandono, il grande fregio del *Castigo dei serpenti* di Giambattista Tiepolo, già ai SS. Cosmo e Damiano alla Giudecca. La grande tela era stata concessa in deposito nel 1839, valutata ottanta lire austriache. Fu ricuperata ed oggi, pur nella sua rovina, è magnifico ornamento delle nostre Gallerie.

Se non che, e dalla stessa chiesa della Giudecca e da moltissime altre soppresse, sono stati tolti molti dipinti pregevolissimi del settecento, che oggi si considerano come perduti. Ma, prima di rassegnarsi, è conveniente ricercarli nei depositi demaniali nelle chiese di campagna del Veneto, che ancora possono dar luogo a ricuperi notevolissimi e inopinati. È un'opera di restituzione necessaria a preparare lo studio della pittura veneziana del settecento, ancora non bene conosciuta nè apprezzata.

La Direzione delle RR. Gallerie di Venezia, avendo incominciato a tale scopo delle indagini nella Provincia di Treviso, ha ritrovate due grandiose tele già ai SS. Cosmo e Damiano, abbandonate nella sacrestia della chiesa parrocchiale di S. Vito d'Asolo, avvolte sullo stesso rullo sul quale erano state poste e spedite colà or fanno sessanta anni. Larghe otto metri ed alte più di cinque, essendo troppo vaste per le pareti della chiesa, furono da quei buoni villici gettate allora in un canto, e non vi si pensò più.

Il documento di deposito, in data 3 febbraio 1841, attribuisce entrambi i dipinti a Sebastiano Ricci, e per il primo, rappresentante la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, di buona conservazione, fissa il valore in lire austriache cinquecento, e valuta l'altro, indicato inesattamente come *Mosè che separa le acque*, solo lire duecentocinquanta, perchè « con qualche corruzione ».

Le due immense tele, tolte dal loro nascondiglio e stese a terra sulla soleggiata piazza di S. Vito, apparvero a chi scrive grandiose di composizione, belle di figura, ricche di spirito e di gustoso colore. Ritirarle dallo sciagurato deposito, stenderle su telai, esporle ancora si doveva con qualche onore nella città che le aveva già ammirate ed esaltate e che era inconsapevole del loro triste esilio.

Ora sono state poste nella sala pei restauri nelle Gallerie veneziane, in attesa d'essere un poco ristorate dai gravissimi danni, e quivi, per quanto il posto sia ristretto, si possono riposatamente esaminare.

Una delle tele si identifica facilmente con quella lodata già nella Descrizione delle pubbliche pitture di Venezia del 1733 nella chiesa dei SS. Cosmo e Damiano, con queste parole: « Entrando in chiesa a mano sinistra evvi un gran quadro con Moisè che fece scaturire l'acqua, opera insigne di Sebastiano Ricci. Degne di singolar osservazione sono le particolarità di questa rara pittura scorgendosi in essa primieramente un non ordinario modo di componere e di colorire, una espressione mirabile ed ogni cosa universalmente ed ottimamente dipinta siasi in figure, in arie di teste, negli animali e nel paese finalmente che è mirabile e nel quale vi coadiuvò molto il non mai abbastanza lodato Marco suo nipote » (1).

La composizione è grandiosa e nuova: Mosè lontano, in alto su di un macigno, insieme con altri che si prosternano intorno agli altari fumanti, supplica dal cielo il miracolo.

Sotto, dalla rupe irrompe la cascata e vien giù in gran rivo. La gente assetata è accorsa; vi è chi beve stesa a terra la persona col volto a specchio dell'acqua, altri fa scodella della mano o attinge con vasi e travasa il fresco liquore per portarlo in maggior copia ai malati, ai morenti di sete. Alcuni se ne vedono stesi nei letti, sotto ad una tenda, in un recesso, in alto. In un angolo a destra giace una donna già presso a morire, che dal marito riceve l'insperato soccorso, e mentre beve e si ravviva è mirata amorevolmente da una bambina stesa alle sue ginocchia, che s'allegra. Più dietro una madre si dispera per il figliuolo tramortito in braccio, mentre una cara compagna le si avvicina con la tazza ricolma e la conforta a sperare. Aronne profeta, bella e mossa figura, si fa avanti poggiato alla lancia, il capo illuminato da luce divina, il braccio teso, e impreca contro gli ebrei che non si gettano ginocchioni davanti al miracolo a ringraziar Dio e Mosè e si abbandonano invece alla gioia della rinascente vita. Infatti esultano sull'altra riva gli amanti e le famiglie e gioiscono

(1) *Descrizione di tutte le pubbliche pitture di Venezia, o sia rinnovazione delle Ricche Miniere del Bonlini con l'aggiunta di tutte le opere che uscirono dal 1674 fino al presente 1733*, Venezia, 1733, Bassaglia.

nel passarsi le ciotole ricolme. Tratta mirabilmente dal vero è una giovine popolana, donna bellissima, che tiene sul petto semiscoperto il bambino florido nelle fasce, e si innalza tutta su di un rialzo. Dietro alcune donzelle vanno con le idre ricolme in capo; vengono i pastori da sinistra, traendo il bestiame al nuovo fiume, e in lontananza tutto si agita il popolo di Israele.

Alcuni elementi del paesaggio, come gli alti alberi dalle corteccie argentine, studiate con minuzia gustosa, l'acqua che spumeggia, persino un'urna antica istoriata con molta bravura richiamano alla mente i quadri di Marco Ricci, divulgati per

Sebastiano Ricci. — Mosè che fa scaturire l'acqua (particolare).
Venezia, RR. Gallerie.

le stampe, e lasciano credere non improbabile l'aiuto prestato dal valentissimo paesista allo zio. Nell'insieme Sebastiano Ricci appare qui ingegno vivacissimo e padrone di tutta l'arte del pittore.

Non nego che noi gustiamo oggi assai più certi suoi quadretti con scene mitologiche d'un sapore un po' acre, dove egli è più vero e caratteristico, sia nel movimento sia nel colorire vigoroso con quelle sue ombre rossastre. In molte figure troppo grandi qui dobbiamo pur convenire che vi è dello sforzo, della maniera, che il colorire è troppo fuso e snervato.

Ma quale facilità e quale padronanza della forma, quale spirito in tutto! Antonio Maria Zanetti riteneva il dipinto di Mosè il capolavoro dei Ricci e per questo nella *Pittura veneziana* lo descrive a lungo, esaltando la molta forza che ha per sorprendere lo spettatore, per trattenerlo con ammirazione e piacere.

Peccato che la grande tela abbia sofferto danni molti e irrimediabili; perchè, strappata dalle pareti e fatta in quattro per essere posta nei magazzini demaniali, ha lasciato cadere interamente il colore lungo tutte le pieghe, mentre le parti laterali sono state sciupate dai successivi maltrattamenti.

Ma, con tutto ciò, è opera che rifulge di grandi bellezze e che non si deve lasciar perire.

Portate a Venezia le due grandi pitture come opere di Sebastiano Ricci, secondo il documento di deposito, poichè furono in qualche modo stese su telai, si vide che quella della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* è di carattere diverso dell'altra e di una vigoria di dipinto ben maggiore. Lo stesso paesaggio, molto semplice, senza studiate accidentalità del terreno brullo, con solo un rialzo dove siede il Cristo, e dietro una bassa rupe, è sentito con maggiore evidenza. Le macchie dei grandi alberi, nel piano e intorno alla rupe, sono poste con vero senso pittoresco. Le figure del primo piano, sdraiate o chine, hanno, è ben vero, proporzioni colossali e forme ordinarie, soprattutto le donne, ma non sono pesanti nè sforzate. Mirabile è in ogni figura la prontezza, la vivacità delle mosse. Anche nel Ricci si nota la ricerca, direi quasi impressionistica, del movimento; ma non mai riesce a tanto vigore, a tanta plasticità evidente e tremante.

L'apostolo che riceve il pane dalle mani del Cristo, due altri, che, chini nell'atto, vanno frettolosi distribuendolo alle turbe, i famelici nudi che nello sfondo contrastano tra loro, due mirabili, nobilissime figure di gentiluomini che da un lato della scena riconoscono con stupore il miracolo, sono di così parlante efficacia nell'atteggiamento, che si ammirano meravigliati. E, se si vanno confrontando con le figure pur belle dell'altra tela, s'è costretti a concludere che non solo l'arte del *Miracolo di Cristo* è più avanzata, ma è intrinsecamente migliore. Forse, non essendo ancora troppo ben noti i caratteri speciali degli artisti del settecento, non sarebbe stato pronto e facile riconoscere l'autore della grande opera, se le descrizioni settecentesche di Venezia non ci avessero posti sulla giusta strada.

Esse ricordano ai SS. Cosmo e Damiano due altre grandi tele di Sebastiano Ricci; ma l'una rappresentava *Salomone che parla al popolo*, ed è stata concessa in deposito alla chiesa di Mel e di là tolta pochi anni sono e portata, dopo radicale restauro, nel Duomo di Thiene; l'altra, col *Trionfo dell'arca dell' antico testamento*, non si sa ancora dove sia andata a finire, ma è descritta e lodata con tanta precisione da Alessandro Longhi nella breve vita del Ricci, che non vi è dubbio intorno al soggetto rappresentato. Ma, mentre si tace di un *Miracolo di Cristo* del Ricci, già nella Descrizione delle pubbliche pitture del 1733, dopo le opere del Molinari e del Pellegrini, troviamo indicato ai SS. Cosmo e Damiano un altro dipinto col « moltiplico del pane e del pesce, opera degna e famosa di Giambattista Pittoni ».

Ecco dunque il capolavoro che diede tanta fama al maestro settecentesco, sì da procacciargli l'onore di servire la corte di Spagna ed altre d'Europa, come scrive Alessandro Longhi. È questa quella *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, alta sedici e larga ventiquattro piedi circa, che pur ora era pianta come perduta o trasmigrata agli stranieri da chi recentissimamente ebbe ad occuparsi del Pittoni ed ebbe il torto di credere ad alcune note dell'Edwars, che vanno intese piuttosto come progetti che come ricordo di fatti compiuti (1).

(1) LAURA PITTONI. — *Dei Pittoni artisti veneti*, Bergamo, 1907. — A pag. 34 la Pittoni riporta dall' « Elenco dei Quadri e degli oggetti di Belle Arti, a disposizione di S. A. I. Eugenio Napo-

Nella grande tela i caratteri dell'arte del Pittoni si affermano con evidente originalità. Basta, se si avessero dei dubbi, confrontare la piccola Maddalena pentita delle RR. Gallerie, trovata dal Cantalamessa e donata dal Bode, che ha le mani così mosse e tremanti, la testa reclinata, il naso fatto direi fuor di regola, con audace bellissima vigoria di tocco che rende il moto e l'aria, basta confrontarla con la testa e con le mani di uno dei gentiluomini o di una grande figura seduta a sinistra; basta confrontare l'Annunciazione, donata dallo stesso Pittoni, come saggio dell'arte sua, all'Accademia, con la figura del Cristo del nostro Miracolo, dove i colori roseo e azzurro della veste e del manto sono identici, dello stesso tono vivo

Sebastiano Ricci. — Mosè che fa scaturire l'acqua (particolare). — *Venezia,* RR. Gallerie.

e chiaro, con le stesse ombre dolci. Ma, se anche si raccolgono per il confronto le altre opere del Pittoni a Venezia e fuori, se si paragonano il nudo dell'apostolo Tommaso martirizzato a S. Eustachio col nudo di un vecchio seduto presso ad una giovine nella grande tela, dove il modellato rigorosissimo è reso con una vera maestria a pennellate grosse e decise, o la scena pure efficacissima di S. Eustachio davanti al tiranno, che, per quanto danneggiata, tanto ancora si ammira nella sacrestia della stessa chiesa, dove le due figure di vecchi dietro al trono sembrano ripetere le due che nella nostra tela stanno dopo il Cristo, se dalle altre piccole pale d'altare delle chiese veneziane si possono trarre altre concordanze ed altre osservazioni sulle caratteristiche del maestro, resta però incontrastato che la grande bravura dell'arte del Pittoni non si può apprezzare se non partendo da questo suo capolavoro.

Per esso, non solo giustificate sembrano le lodi dei contemporanei, ma il Pittoni

leone Vice Re d'Italia, Principe di Venezia, per commissione dell'Intendenza Generale dei Beni della Corona dal Delegato Pietro Edwars sino dal dì 22 marzo 1808, il n. 9, *La Moltiplicazione dei pani e dei pesci di G. B. Pittoni: in tela, altezza 16, larghezza 24 ».*

appare uno degli antecedenti più necessari a spiegare l'arte del Tiepolo. La pittura veneziana al principio del settecento si rinnovò in un ardentissimo studio del disegno, del copiar vigoroso dal vero, ed ebbe in ciò antesignano il Piazzetta, al quale si avvicina il Pittoni, amico ammirato di quel maestro.

È comune ad entrambi una forte vigoria realistica, che nel Pittoni si nota con qualche esagerazione in certe figure colossali di donne dalle forme contadinesche, anzi montanare, nello studio di rendere le stoffe con varia grossezza e consistenza. Ma il Pittoni supera il Piazzetta come colorista, abbandonando le tinte rossastre,

G. B. Pittoni. — Miracolo della moltiplicazione del pane e dei pesci (particolare). — *Venezia,* RR. Gallerie.

i violenti chiaroscuri, la bassa intonazione generale, per sollevarsi ad ardimenti di colori decisi, vivi, dolci, armoniosi, senza snervarli con troppe sovrapposizioni e risoluzioni ed ombre come fa il Ricci, in cui lo spirito nuovo lotta pur sempre con la vecchia maniera. L'originalità del Pittoni faceva sorgere in Giulio Cantalamessa, Direttore delle Gallerie veneziane, finissimo intenditore anche dell'arte veneziana del settecento, il desiderio di vederne meglio rappresentata l'arte nelle nostre raccolte, sentendo in lui uno dei più efficaci preparatori dell'arte del Tiepolo. Ed è facile persuadersene.

A S. Eustachio sono raccolti dodici dipinti coi martiri degli apostoli di dodici diversi pittori, fiorenti al principio del settecento.

Il S. Bartolomeo, opera giovanile del Tiepolo, tutto deriva dal Piazzetta, anzi pel tinteggiare oscuro dipende ancora dal maestro che ivi ha un S. Giacomo le-

gato; mentre il Pittoni col suo S. Tommaso porta una nota nuova e vibrante di colore. Tali dipinti sono tutti ricordati dalla Descrizione del 1733; mentre essa ai SS. Cosmo e Damiano nota e descrive bensì, come si è detto, i dipinti del Ricci, del Pittoni e di altri settecenteschi, ma non ricorda ancora il grande fregio del *Castigo dei serpenti,* che è pure da mettere fra le opere del primo periodo della vita artistica del Tiepolo, ma posteriore al 1733.

Per giungere dall'imitazione del Piazzetta a quel capolavoro, non si accostò il Tiepolo al modo tanto più luminoso del Pittoni, o non ebbe almeno dal nostro grande dipinto, che vedeva esposto nella stessa chiesa, potenti insegnamenti, incitamenti efficacissimi al rinnovamento dell'arte pittorica? Solo che si confronti il modo di rendere i panni, il gusto di servirsi di essi a scopo decorativo, l'uso di certe delicate contropposte tonalità di colori, un influsso dell'uno sull'altro non si può negare. Non dico che tutto sia ammirevole nella grande tela nuovamente ritrovata. Vi è, come dissi, del volgare, del rozzo in alcune figure; anche i colori non sono sempre piacevoli, come ad esempio nelle carni degli uomini nudi in secondo piano, troppo chiare e rossigne; ma pure è, come dissi, un capolavoro e la rivelazione di un grande maestro.

Per fortuna la tela del Pittoni ci è giunta in migliore stato dell'altra e anche per questo si può godere meglio.

Ora si impone il problema di trovare locali degni per esporre i due dipinti; poichè nella mancanza di spazio disponibile nelle Gallerie veneziane è certo da cercare il motivo pel quale non si è sinora proceduto più sollecitamente nel ripetere queste ed altre opere pregevoli dai malfidi depositi nelle chiese di campagna (1).

Gino Fogolari

(1) Nell'attesa di sistemare in modo conveniente le due bellissime tele così felicemente ricuperate dal dott. Gino Fogolari, la Direzione generale delle antichità e delle belle arti ha autorizzato il restauro delle due pitture, che sarà eseguito dal signor Luigi Betto e per cui si richiede una spesa di lire tremiladuecento.

La tela dei dipinti, ora leggerissima e inconsistente, tanto da lasciar passare la luce; e il colore, dopo tanti anni di assoluto abbandono, in locali umidi e malsani, cadeva a vista d'occhio ed è stato momentaneamente fissato con una lieve passata di colletto.

Converrà quindi foderare le due pitture e collocarle con ogni cura in appositi telai a cunei.

N. d. R.

LE NOVITÀ DELLA PINACOTECA AMBROSIANA.

Fra le novità della Pinacoteca Ambrosiana, quella che le comprende tutte è il suo riordinamento, compitosi nello scorso anno mercè le sagaci prestazioni di uomini competenti, il prof. Luigi Cavenaghi, il Senatore Luca Beltrami e il sig. Antonio Grandi, assecondati alla loro volta dalle opportune disposizioni prese in un

Leonardo da Vinci? - Il Musicista. — *Milano,* Pinacoteca Ambrosiana.

generale restauro dei locali per parte della Direzione dell'Istituto, impersonata dall'attuale Prefetto dell'Ambrosiana, Don Achille Ratti. Si è veduta quindi nel volgere di pochi mesi effettuarsi una trasformazione da gran tempo invocata dagli amanti dell'arte, per cui i tesori ideali, appartenenti alla celebrata raccolta istituita da San Carlo Borromeo, vengono a trovarsi messi in onore e a campeggiare infinitamente meglio di quello che accadesse per l'addietro. E della simpatia suscitata dall'opera di riordinamento è sicura prova l'interesse efficace dimostrato alla medesima da una parte eletta della cittadinanza milanese non solo, ma altresì da alcuni amici di fuori, che vollero fornire i quadri migliori di nuove cornici, eseguite

a seconda di appropriati antichi modelli e bene intonate coi dipinti. E converrà rammentare, a onore del vero, che tali cornici furono fatte parte nel laboratorio del noto intagliatore e doratore Gioachino Corsi di Siena, parte in quello del benemerito cav. Michelangelo Guggenheim di Venezia. La Direzione dell'Ambrosiana in pari tempo provvide ad una più degna custodia del rinomato cartone di Raffaello per la *Scuola d'Atene*, apprestò per i dipinti più importanti, di modiche dimensioni, cavalletti e pareti di legno da collocarsi presso le finestre, come pure dispose

Antonio Solario - Testa di S. Giovanni. — *Milano,* Pinacoteca Ambrosiana.

in due appositi ambienti nuove vetrine, ingegnosamente imaginate per contenere il più gran numero di fogli componenti le ricchissime raccolte di disegni e di stampe, nonchè parecchi altri oggetti preziosi, concernenti le arti plastiche e decorative in genere.

In seguito a siffatto illuminato riordinamento si è bensì reso più sensibile il bisogno di provvedere al ristauro di alcune opere, oscurate dal tempo e da precedenti infausti ritocchi, ma a questo pure verrà provveduto nel corso del tempo. Mentre già risplendono da parecchi anni in qua nella loro primitiva armonia coloristica le mirabili tele della *Santa Conversazione*, di Bonifazio, e del *Riposo nella Fuga in Egitto*, di Jacopo Bassano, grazie alle cure apprestatevi dal Cavenaghi, una novità

inaspettata ci si rivelò da che lo stesso ristauratore recentemente riuscì a mettere a scoperto la mano e il foglio di musica, per l'addietro malauguratamente nascosti da uno strato di colore sovrapposto, nel celebre ritratto dato da molti per quello di Lodovico il Moro, non ostante manifesti dei tratti affatto diversi da quelli del Duca, noto per tante altre effigi in pittura e in scoltura. Per duplice ragione

Lare di Tormine — *Milano,* Pinacoteca Ambrosiana.

quindi ora l'antico Duca si trova tramutato in un modesto *Musicista,* che per semplice congettura si pensa possa ritrarre le sembianze di Franchino Gaffurio da Lodi, maestro di Cappella nel Duomo di Milano quando Leonardo venne al servizio dello Sforza. Se il dipinto poi si abbia a ritenere di mano del Vinci stesso o di un suo seguace è quesito arduo a risolversi, ove si consideri come ci manchino in modo assoluto i termini di confronto per giudicare di Leonardo, come pittore

di ritratti virili; sicchè non ci è dato dichiarare altro in proposito se non che l'attribuzione al grande maestro, confermata nuovamente all'Ambrosiana, non si saprebbe decisamente nè accettare nè rifiutare.

Come fauste novità della galleria vogliionsi segnalare alcuni pregevoli doni di

Lare di Tormine — *Milano,* Pinacoteca Ambrosiana.

opere antiche, recentemente pervenuti. Due sono dovuti alla liberalità dell'illustre Senatore Luca Beltrami. In primo luogo un quadro rappresentante la testa di San Giovanni Battista in un bacile, soggetto spesse volte trattato dai pittori dell'Alta Italia sul principio del Cinquecento, ma che in questo caso porge un interesse speciale, come quello che ci rivela nella sua segnatura il nome di un artista, intorno al quale corsero per l'addietro molte notizie cervellotiche e contra-

stanti in modo flagrante colla evidenza dei dati cronologici concernenti la sua carriera. È questi quell'Antonio Solari, soprannominato lo Zingaro, forse per la sua vita randagia, che dal Veneto, sua patria, lo condusse percorrendo diverse regioni d'Italia fino a Napoli a decorare di storie della vita di San Benedetto il memorabile chiostro di San Severino, in età certamente molto meno remota di quella indicata dagli scrittori locali. Ch'egli fosse pure autore di quadri da cavalletto, eseguiti sui primordi del XVI secolo è cosa che si venne a determinare solo da pochi anni in qua, da che furono avvertite alcune opere recanti il suo nome e la data. Di quella acquistata testè per la R. Pinacoteca di Napoli già è stata fatta menzione a suo luogo. Quanto alla tela donata all'Ambrosiana, è segnata sulla fronte del ripiano reggente il bacile: *Antonius de Solario Venetus p. anno MDVIII* (1).

Il pittore con accurato verismo si studiò di rappresentare un viso esangue improntato alla rigidezza della morte, in modo non dissimile da quello che usarono nello stesso tempo i pittori lombardi Andrea Solari, Marco d'Oggiono ed altri. Con particolare amore poi si dedicò alla rappresentazione dell'accessorio, ossia del bacile, che ci si presenta come un modello squisito di arte decorativa, non meno commendevole per la bellezza delle proporzioni delle singole parti, in cui è diviso, che per la ricchezza della ornamentazione, a perle e a pietre preziose. Nuova testimonianza fra molte, del come gli artisti dei bei tempi si compiacessero di cogliere quasiasi occasione, per dare corpo a qualche vago motivo accarezzato dalla loro imaginazione.

Ancora più singolare e ragguardevole è il secondo dono, proveniente dal sullodato Senatore, vale a dire la statuetta romana in bronzo rappresentante un Lare, ossia Divinità domestica, quali si usavano conservare e venerare in speciali edicole nelle case romane. La denominazione di Lare di Tormine gli viene dall'essere stato rinvenuto nell'occasione di lavori eseguiti nell'aperta campagna di Tormine, frazione del comune di Mozzecane, lungo il confine fra le provincie di Verona e di Mantova, una regione ch'ebbe a fornire e che conserva tuttora altre memorie e reliquie della migliore epoca romana. Misura mill. 226 dalla punta dei piedi al ciuffo dei capelli e trovasi fortunatamente in condizioni di conservazione quasi perfetta, non mancando altro a tutta la figura se non le punte di quattro dita della mano sinistra, nella quale teneva probabilmente il solito corno potorio o rhython, complementare al significato rituale (2). Sta pure in relazione al medesimo la situla, che la giovine divinità tiene nella mano destra. Apparizione graziosissima questa figura, che si dà qui riprodotta tanto di faccia quanto di profilo e che ci si presenta sorridente, in atto di danzare. Il lavoro accurato, il modello classico di un accessorio quale la situla, la patina stessa, accennano, se non andiamo errati, ad epoca rispondente ai primordi dell'impero romano. Lasciando agli archeologi di fornire dei dati più precisi ed esaurienti circa il significato della statuetta, vuolsi tuttavia qui osservare come essa si presenti munita lungo la tunica di due striscie lungitudinali, scendenti dagli omeri tanto sulla parte anteriore quanto lungo il dorso, corrispondendo al così detto *clavus augustus,* che avrà parimenti avuto qui il suo significato rituale.

Per esporre l'attraente oggetto nella vetrina in che sta riposto ora non mancava altro che collocarlo sopra adeguata base, cosa alla quale provvide lo stesso

(1) Cfr. R. Fry, in *Burlington Magazine,* aprile 1905. Perchè l'importante dipinto tornasse dall'Inghilterra in Italia molto si adoperò il Dr. Ettore Modigliani, ispettore nella Galleria Borghese.

(2) Cfr. Roscher, *Lexikon d. griech. und röm. Mytologie,* II 2, col. 1891 e segg.

Senatore Beltrami, facendola eseguire in bronzo dorato, affinchè rimanesse bene distinta dal bronzo originario.

« Nel tranquillo ambiente della Biblioteca Ambrosiana, dove il provvido pensiero del Fondatore volle che la severa erudizione fosse integrata dal culto per la serena bellezza dell'arte, il Lare di Tormine prende posto fra le multiformi affermazioni dell'ingegno, per ravvivare col suo sorriso il fascino di quella civiltà che ancora ci riempie di stupore, non tanto per le testimonianze della potenza dominatrice, quanto per la parte che al prestigio dell'arte volle riservata nel cómpito di assimilare le regioni sulle quali posarono le aquile vittrici ».

Federico Barocci - Il Presepio — *Milano,* Pinac. Ambrosiana.

Da ultimo furono ceduti all'Ambrosiana, in seguito ad opportune pratiche intervenute fra detta istituzione e il Museo Artistico municipale, quattro fogli recanti degli schizzi dell'urbinate Federigo Fiori detto il Barocci. Cessione questa desiderata e ragionevolmente effettuata mercè equo compenso, giacché i disegni stessi sono gli studi preparatori eseguiti dal geniale pittore per la pregevolissima sua tela della Natività di N. S., messa degnamente in onore a canto ad una finestra. Gli studii, eseguiti a carboncino e biacca, ora vedonsi appesi accanto al dipinto, dove servono a condurre l'osservatore negl'intimi pensieri dell'artista e a spiare i modi coi quali egli andava disponendo gli elementi pel suo quadro. Tre di questi disegni si riferiscono alla figura della Vergine inginocchiata davanti al Pargolo, giacente nella greppia, il quarto alle figure del Bambino, avviluppato in abbondanti panni e del San Giuseppe, drammaticamente atteggiato, nell'atto che invita i pastori ad entrare a contemplare il Redentore neonato. Facevano parte questi disegni per l'ad-

dietro della raccolta del Senatore Giovanni Morelli e furono dallo scrivente già illustrati in un'opera pubblicata sontuosamente dall'editore Ulrico Hoepli (1). In quella pubblicazione si deplorava che la bella opera del Barocci non fosse tenuta maggiormente in onore, essendo deturpata da antichi, indecorosi imbratti. Successivamente, a onore del vero, le venne resa giustizia, poichè il compianto Prefetto, Don Antonio Ceriani, la volle affidata alle mani del Cavenaghi, il quale se ne occupò con

Federico Barocci - Studi per il Presepio — *Milano,* Pinacoteca Ambrosiana.

quel tatto e quella esperienza che lo distinguono e ridonò alla pittura l'antico splendore, per cui riluce ora dinanzi allo spettatore, quasi opera di un secondo Correggio, ma tutta improntata dei tratti caratteristici e personali dell'insigne pittore urbinate.

Una novità di altro genere poi, non meno degna di essere rammentata di quello che lo siano le cose fin qui citate, si è la nuova Guida della Biblioteca Ambrosiana e delle annesse collezioni, compilata dall'attuale Prefetto della Istituzione, sacerdote Don Achille Ratti (2).

Come del riordinamento delle raccolte, così era generalmente sentito il desiderio di una Guida illustrativa delle medesime. L'autore si è preso cura di soddisfare a questo desiderio in modo come nessun altro avrebbe potuto fare. Egli, mentre non trascurò di attingere, indicandone la fonte, tutte le notizie che gli venivano fornite dai documenti conservati nella insigne Biblioteca fondata dal Cardinale Federigo, seppe anche tener conto dei suggerimenti e delle constatazioni della moderna critica nella classificazione dei singoli oggetti. La guida forma un volumetto di 160 pagine.

GUSTAVO FRIZZONI.

(1) Vedi: *Collezione di quaranta disegni scelti dalla raccolta del Senatore Giovanni Morelli, riprodotti in eliotipia, descritti ed illustrati dal dott. Gustavo Frizzoni,* Ulrico Hoepli, Editore-Libraio, Milano, 1886.

(2) Vedi: *Guida Sommaria per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana e delle Collezioni annesse, con 90 illustrazioni e 2 tavole colorate,* Milano, Tipografia Umberto Allegretti, 1907.

NUOVI ACQUISTI DEL MUSEO NAZIONALE ROMANO.

ABRAXAS.

Dalle Terme di Caracalla è pervenuto al Museo Nazionale Romano un piccolo amuleto di corallo, di forma elissoidale, con le due faccie piane incise e il contorno tronco-conico. Nel maggiore diametro misura mm. 18, nello spessore mm. 5; stato di conservazione buono, sebbene a sinistra, in alto, abbia nel maggior lato una piccola rottura e, in basso, sia leggermente scheggiato. Fu incastonato in qualche anello o monile, o, più probabilmente, rilegato in oro per essere tenuto al collo.

La testa alata anguicrinita della Gorgone sta incisa, come *ἀποτρόπαιον* (1), nella faccia anteriore, che è la più piccola. Nella metà superiore dell'altra, più grande, alla testa di Medusa fa riscontro una minutissima figura di Ecate con tre teste modiate e con sei braccia, tenenti due faci, due pugnali e due fruste; nella metà inferiore, in sette linee decrescenti d'alto in basso e da destra a sinistra, trovansi tutte le vocali greche. Ecate triforme (*τρίμορφος*), che protegge dagli spiriti vaganti e dagli spettri paurosi della notte, è molto frequente, con tali attributi, negli amuleti (2); ma in questo una particolarità notevole, della quale non si trova forse altro esempio (3), è l'invocazione cabalistica delle sette vocali greche sotto la figura. Questa divinità, che si identifica con la Luna, è, dunque, invocata qui, o come uno dei sette pianeti, la cui armonia era simboleggiata dagli gnostici nel ritmo delle serie vocaliche (4), o come divinità affine alle Parche, le quali, nate, come Ecate, dalla Notte, e, come Ecate, aventi specialmente potere sulla sorte degli uomini, inventarono appunto le vocali e con queste erano spesso invocate.

Il lavoro minuto, ma non troppo accurato, è privo di ogni carattere stilistico che valga a dare indizio del tempo a cui si debba assegnare l'amuleto; ma i simboli profilattici nelle figure, la materia della gemma, e, soprattutto, l' uso rituale gnostico delle vocali ci possono far con certezza ritenere che essa fu incisa in tarda età imperiale.

KORE ARCAICA DI CASTELPORZIANO.

Dei doni fatti da S. M. il Re al Museo Nazionale Romano, fra i primi per importanza è un torso acefalo di statua muliebre più piccola del naturale, vestita

(1) Cfr. Le Blant, *750 inscriptions de pierres gravées*, etc., Paris, MDCCCXCVI, n. 292. — Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, in *Amuletum*.

(2) Cfr. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griech. und röm. Mythologie*, in *Hekate*, p. 1908-1909.

(3) Oltre Le Blant, *op. c.*, e Daremberg et Saglio, *op. c.*, ibid., cfr. Decharme, *Mythologie de la Grèce antique*, in *Artemis* (Hekate).

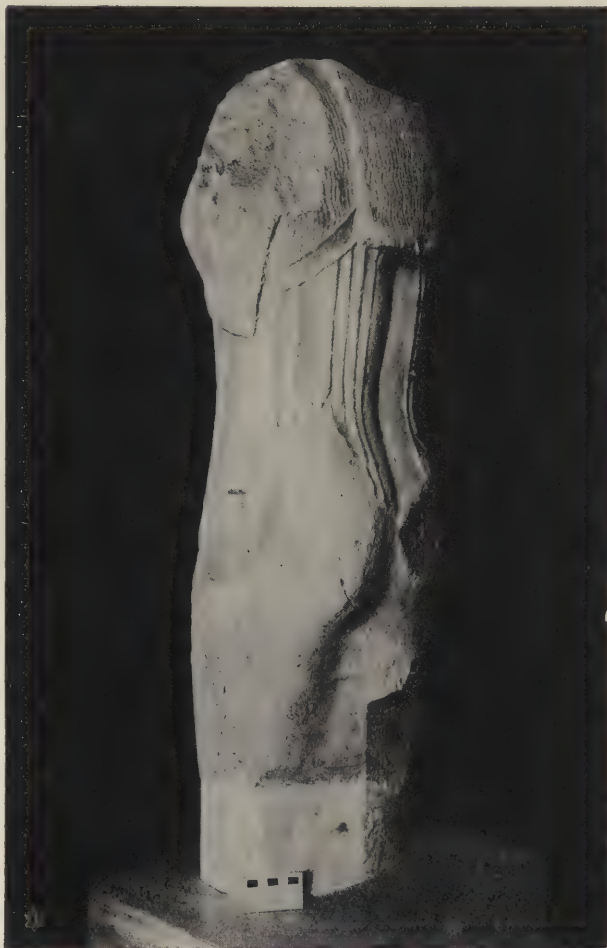
(4) Sull'interpretazione di tali invocazioni, cfr. un articolo del Le Blant in *Mémoires de l'Académie des inscriptions*, t. XXXIV, 2e partie, p. 359-363; De Rossi, *Bullettino dell'Istit. di corrispondenze archeol.*, 1880, p. 7; e, sopratutto, Dieterich.

del chitone e dell'himation all'uso ionico-attico arcaico. I capelli sul petto scendono in due ordini di trecce leggermente serpeggianti e sulle spalle sono raccolti in una massa piatta e rettangolare. La statua, conservata fin poco sopra i ginocchi, rappresenta una giovinetta nel costume d'estate, con la gamba sinistra avanzata; il braccio sinistro sorreggeva l'himation ed era assicurato da un puntello, il destro, unito a tutta la massa del panneggio, doveva essere piegato e tenere con la mano

un'offerta. Nel gluteo destro era un tassello, del quale ora si vede solo una parte del perno di ferro che lo reggeva; vi fu certamente apposto, secondo il noto principio della tecnica nell'antichità, quando fu eseguita la statua, dallo scultore stesso, per difetto del masso di marmo. Fu rinvenuta nei lavori della reale tenuta di Castelporziano. Il marmo, di grossa grana, è greco delle isole (Thasos?); l'altezza m. 0,75.

Il vestito, modellato con ricercata esattezza è trattato nelle sue pieghe secondo un principio rigorosamente simmetrico e convenzionale; i capelli, regolari sulle spalle, e più liberi, ma ugualmente regolari sul seno, l'atteggiamento rigido della persona elegante e la movenza fredda e misurata delle forme sobrie e precise ci rivelano in questo torso l'avanzo di una replica fedele del tipo delle Korai arcaiche dell'Acropoli di Atene. Ma lo stato troppo frammentario della scultura non ci permette di assegnarla a nessuno dei gruppi principali, in cui furono divisi i numerosi originali del Museo di Atene (1).

(1) LECHAT, *Musée de l'Acropole.*

Accennare anche soltanto se il modello cui si inspirò l'autore di essa avesse un carattere spiccatamente ionico, come l'aveva nella seconda metà del IV e nei primi anni del V sec. a. C., prima della colmata persiana dell'Acropoli, tutta l'arte attica, o se fosse piuttosto un prodotto di quella scuola, che, pur subendo l'influenza ionica, mantenne viva la tradizione attica indigena, sarebbe troppo audace. La parte essenziale, che potrebbe metterci in condizione di porre un sol dubbio su tale questione, la testa, ci manca, e tutte le altre importanti sono pure perdute o malandate. Nè la proporzione più piccola del naturale e la cura dello scultore per l'eleganza

esteriore del panneggio e per l'evidenza delle forme più belle, possono valere a farcela avvicinare al tipo ionico, che ha questi caratteri; come d'altra parte l'osservare che manca in questo torso anche un avanzo che accenni alla caratteristica grandiosità del tipo attico, rappresentato specialmente nella Kore di Antenor, non può farci escludere che lo scultore abbia seguito la scuola attica.

L'epidermide, corrosa su tutta la superficie, non solo è restata priva di ogni minimo ornamento a colore, che tanta parte ha nell'effetto di queste statue, ma non ci lascia neppure giudicare con sicurezza se la scultura sia un originale del V sec. a. C. (il che parrebbe tuttavia più probabile) o sia opera di un buon copista del miglior tempo dell'arte romana nella prima metà del I sec. d. C.

GIUSEPPE MORETTI.

QUADRI NUOVAMENTE ESPOSTI AGLI UFFIZI.

Tra i quadri riposti nei magazzini delle nostre Gallerie alcuni più degli altri sono stati giudicati degni di esser rimessi in onore ed esposti al pubblico. Le riproduzioni, che pubblichiamo in questo periodico, sono dovute al sig. Vincenzo Perazzo disegnatore delle R. Gallerie di Firenze.

Il primo di questi quadri è un dipinto su tavola di mano di Cecchin Salviati e rappresenta la *Carità*. Per molti vecchi frequentatori degli Uffizi non sarà cosa nuova, poichè, fino a una ventina di anni fa, era esposto, ed essendo assai ben conservato, non so per quale criterio estetico fu sacrificato ad altre opere di minore importanza. Questa *Carità* è probabilmente la medesima che si trovava anticamente nell'ufficio della decima dove fu vista da Don Vincenzo Borghini. Nella Galleria Corsini si conserva però un'altra tavola col medesimo soggetto, ma di composizione del tutto diversa, della quale si trova nei nostri magazzini una ripetizione di dimensioni più piccole, pur essa della mano di Cecchin Salviati.

Il Salviati fu artista di gran valore, eminentemente decorativo e col perfetto e facile disegno e col colorito leggiero e armoniosamente lumeggiato seppe attenuare la pesantezza delle forme e lo sforzo delle attitudini, derivati da una male intesa imitazione di Michelangiolo e dalla mancanza di vero sentimento intimo. Vanamente si cerca nelle sue figure e nei suoi atteggiamenti la rivelazione di un'anima, l'espressione d'un affetto; bisogna ammirare in lui la vigorosa immaginazione, la magistrale abilità colla quale sa dar scioltezza e vita alle più tormentose attitudini, ai gruppi più intricati, la scienza del rilievo, ottenuto con lumeggiature fredde ed ombre trasparenti, senza vivaci contrasti di colore, la pompa decorativa dei suoi fregi, dove con festoni di frutti e con nastri s'intrecciano strani scorci di nudi e trofei ricchissimi.

Questa *Carità* degli Uffizi è appunto un gruppo plasticamente composto con tutte le qualità e tutti i difetti del Salviati: una elegante figura di donna artificiosamente seduta sulle ginocchia ed alcuni muscolosi putti, che le si aggrappano intorno, con straordinaria abilità raccolti e inquadrati in uno spazio relativamente ristretto; una grande scioltezza di disegno e un forte rilievo ottenuto con gran trasparenza di chiaroscuro in una intonazione generale carnicina e argentea; un gusto squisito di dettagli ornamentali. Non si voglia però cercare un'espressione di carità e nemmeno di affetto in quel profilo tagliente, in quegli occhi quasi sfacciati, in quella bocca atteggiata piuttosto a un bacio voluttuoso, e specialmente in quel bel corpo non ad altro intendimento contorto, che a mettere in evidenza forme procaci e linee eleganti. Soltanto l'atto di uno di quei putti, occupato a tener desta la fiamma d'una lucerna, indica il significato del dipinto.

Quanta intensità di espressione e profondità di affetto ci colpisce invece immediatamente nella *Madonna* del Pontormo, pure novellamente esposta e destinata a produrre una ben altra impressione sui cultori dell'arte! Nel contrasto di queste due pitture si scorge a prima vista tutta la differenza essenziale di quei due celebri contemporanei, iniziatori della decadenza della pittura fiorentina. Il primo facile, superficiale, immaginoso, apre la via ai Vasari, agli Zuccari, agli Alessandro Allori, rapidi e arditi ricopritori di immense superfici. Il secondo ricercatore non mai soddisfatto di atteggiamenti e di forme espressive, instancabile studioso di linee, di

Iacopo Carrucci detto Pontormo. — MADONNA.

FIRENZE — R. Galleria degli Uffizi

panneggi, di tecniche nuove, mostra spesso il contrasto tra la profondità della sua coscienza artistica e lo sforzo dell'indocile mano esecutrice.

Questa Madonna è di uno dei periodi più attraenti e più caratteristici dell'attività del Pontormo, quando, liberatosi dall'influenza di Dürer, si rivela in quella

Francesco Salviati - La Carità — *Firenze*, R. Galleria degli Uffizi

nobile maniera, nella quale sembrano fondersi in una forma intensamente espressiva gli ideali che egli cercò a volta a volta di raggiungere, ispirati da Andrea del Sarto, dal Dürer e da Michelangiolo: circa il 1530, l'epoca della *Deposizione* di Santa Felicita, e della *Visitazione* di Carmignano.

Con quanta passione questa Madonna stringe al seno il Figlio, avvolgendo in un medesimo abbraccio il San Giovannino, verso il quale si china, come in ringra-

ziamento della di lui tenerezza, mentre lo sguardo vaga lontano, in un triste presentimento!

Pochi gruppi di quel periodo dell'arte Toscana riproducono con tanta intensità l'affetto materno, e, mentre la *Carità* del Salviati potrebbe essere scambiata per una Venere attorniata dagli amori, questa Madonna del Pontormo potrebbe invece personificare la Carità.

Quale tra le Sante Famiglie citate dal Vasari sia questa e perchè il Pontormo l'abbia lasciata incompiuta, non possiamo stabilire. Certamente incompleta e forse alquanto svelata, è adesso ben lungi dal presentarsi come l'aveva ideata il Pontormo. Si deve al sapiente restauro del prof. Lucarini, se essa ha potuto riacquistare tanta vita, e tanta bellezza.

La terza pittura nuovamente esposta è una piccola tavoletta del Bacchiacca, che rappresenta l'*Arcangelo Raffaele con Tobiolo,* una di quelle immagini votive che le famiglie facevano fare, quando i figli andavano in remote regioni ad esercitare la mercatura.

Nelle gallerie fiorentine questo tardo continuatore delle aspirazioni artistiche del Pesellino e di Piero di Cosimo, questo squisito pittore di piccole scene allegoriche e sacre, che protrasse in epoca avanzata le tradizioni di colore e di forma della scuola del Perugino, è scarsamente rappresentato.

I cultori dell'arte vedranno con piacere questa piccola gemma di così delicato sentimento e di così dolce colorito, e ammireranno la trasparenza del cielo e il fine paese sfumato, dove si perdono in lontananza gruppi di figurine relative alla storia di Tobia.

Anche per il lavoro compiuto su questa tavoletta è meritevole di onore e di lode il Lucarini, che con paziente cura e profonda scienza, togliendo graffiature e macchie di sudiciume, ha ridonato alla bella pittura la primitiva armonia e trasparenza di colore, rendendola degna di essere esposta in Galleria.

CARLO GAMBA.

Francesco Ubertini detto il Bacchiacca - L'Arcangelo Raffaele e Tobiolo

FIRENZE — R. Galleria degli Uffizi.

BIBLIOGRAFIA ERCOLANESE

Scritti anteriori alla scoperta di Ercolano.

CAPACII JUL. CAES, *Historia Neapolitana*, Neapoli 1607: 2ª ediz 1777. — BALZANO FRANCESCO, *L'antica Ercolano, ovvero la Torre del Greco tolta all'oblio*, Napoli, 1868, per Giovanni Francesco Paci, pag. XVI-124. — LASENA PIETRO, *Dell'antico Ginnasio Napoletano, opera postuma*, Napoli, 1688, a spese di Carlo Porpora. A pag. 61 e seg.: *Ruina di Ercolano e Pompei per lo tremuoto quando succedesse.* — SORRENTINO IGNAZIO, *Della favolosa fondazione dell'antica città di Ercolano e del suo favoloso porto.* Nella sua *Storia del Monte Vesuvio,* Napoli, 1734. Libro 1, pag. 67-76.

Scritti posteriori alla scoperta di Ercolano.

SECOLO XVIII. — *Notizie curiose intorno allo scoprimento della città di Ercolano*, Venezia, 1747, Bassaglia (in: GORI, *Symb. Litter.*, I, p. 70-73) — DE VENUTI MARCELLO, *Descrizione delle prime scoperte di Ercolano,* Roma, 1748, pag. XXIII-146. — GORI A. F., *Notizie del memorabile scoprimento della Città di Ercolano, del suo teatro, templi, edifizi, statue, pitture, marmi, scritti, ecc., avute per lettera da varii celebri letterati che da sè stessi gli hanno veduti ed osservati dal principio degli scavi fatti nel villaggio di Resina fino al 1748,* Firenze, 1748, pag. XX-106, con 8 tav. incise. — IDEM, *Symbolae litterariae opuscula varia philologica, antiquaria, signa, lapides, numismata, etc.* Decadis I, vol. I-X, Florentiae, 1748-53; Decadis II, vol. I-X, Romae, 1751-54. Dec. I, vol. I-II cont.: *Admiranda antiquitatum Herculanensium descripta et illustrata ab* A. F. GORIO, Roma, 1752, 2 vol. in-8, pag. 139; Dec. II, vol. I: *Admiranda antiq. Herculan. a claris Italis descripta, etc.;* vol. II. *Notizie intorno alla città sotterranea Ercolano e suoi monumenti antichi, discoperti alle falde del Vesuvio.* Tratte dall'originale francese (di M. D'ARTHENAY) stampato a Parigi, poi tradotto in italiano. Continuazione delle *Notizie dei Monumenti antichi dissotterrati a Ercolano, Pozzuoli, Pompei e Stabia fino a tutto l'anno 1750,* tratte dalle lettere di varî dotti scritte a Gori. — LAMI G., Articoli letterarii sopra le antichità scoperte in Ercolano in *Novelle letterarie*, anni 1748, 49, 51. — *Nachricht von der am Fuss des Berges Vesuvius entdeckten unterirdischen Stadt Herculanum. Aus d. französ. übers. und mit einem Vorbericht begleitet von Joh. Peter Eberhard,* Erfurt und Leipzig, 1749. — *Lettres sur l'Etat actuel de la ville souterraine d'Herculée et sur les causes de son ensevelissement sous les ruines du Vésuve,* Dijon, 1750, pag. 106. — *Lettre sur les peintures d'Herculanum, aujourd'hui Portici,* Bruxelles, 1751 (in GORI, *Symb. Litt.*, tom. II, p. 188). — WALCH J. E. A., *Antiquitates Herculanenses literariae,* Jena, 1751. — BAYARDI OTTAVIO ANTONIO, *Prodromo dell'antichità di Ercolano,* Napoli, 1752, vol 5, con tav. — IDEM, *Catalogo degli antichi monumenti dissotterrati dalla discoperta città di Ercolano,* Napoli, 1755. — *Recueil général, historique et critique de tout ce qui a été publié de plus rare sur la Ville d'Herculane depuis sa première découverte jusqu'à nos jours, tiré des auteurs les plus célèbres d'Italie,* Paris, 1754, pag. 135. — *Antichità d'Ercolano.* Tomo I: *Catalogo degli antichi monumenti dissotterrati ad Ercolano*; Tomi 5: *Pitture,* 1757-1779; Tomi 2: *Bronzi,* 1767-1771; Tomo unico: *lucerne, candelabri,* Napoli, Accademia ercolanense, 1757-1792. — GAGLIARDI CARLO, *Descrizione della famosa scoperta di Ercolano e delle preziose antichità ivi ritrovate.* Venezia, 1761. — WINCKELMANN JOHANN, *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen an den hochgeb. Herrn Reichsgrafen von Brühl,* Dresden, 1762, Walther, in-4. — IDEM, *Lettre de M. l'abbé W., antiquaire de Sa Sainteté, à M. le comte de Brühl sur les découvertes d'Herculanum,* Paris, chez N. M. Tilliard, 1764, in-4, pag. 107. — IDEM, *Nachrichten von den neuesten Herculanischen Entdeckungen.* An Hn. Heinrich Fuessli aus Zürich. Dresden, 1764. — BELLICARD, *Observations upon the Antiquities of the town of Herculanum, discovered at the foot of Mount Vesuvius,* London, 1753 (Edizione francese, 1757). — *Giudizio dell'opera dell'Abate* WINCKELMANN *intorno alle scoperte di Ercolano contenuto in una lettera ad un amico,* Napoli, 1765, pag. 27 (forse dell'Abate Zarillo). — LA LANDE M., *Voyage d'un François en Italie, fait en 1765-66,* Genève, 1790, 7 vol. (Tom. VI, pag. 77-177 Herculanum, etc.). — *Herculanensium Voluminum quae supersunt, sive de musica, pittorica, vitae, etc.,* Neapoli, 1763-1855, vol. 11; *Collectio altera* Tom. I-XI, Napoli, 1862-77. — FOUGEROUX DE BONDAROY, *Recherches sur les ruines d'Herculanum et sur les lumières qui peuvent en résulter, relativement à l'état présent des sciences et des arts, avec un traité sur la fabrique des Mosaïques,* Paris, 1770, Desaint, in-12, pag. XVI-232 con 3 tavole. — RICHARD (l'abbé), *Description historique et critique de l'Italie,* Paris, 1770, vol. 6. Il Tomo IV,

pag. 380-528, contiene: *Découverte d'Herculée; Théâtre antique d'Herculanum; peintures antiques, etc.* — SEIGNEUX DE CORREVON M., *Lettres sur la découverte de l'ancienne ville d'Herculane et de ses principales antiquités,* Yverdon, 1870, 2 vol. in-12, p. X-367, 384. — PELLEGRINO CAMILLO, *Discorsi della Campania Felice*, Napoli, 1771 (Nel discorso II l'a. parla di Ercolano, che egli crede essere stata sul posto occupato oggi da Torre del Greco). — CRAMER M. A., *Nachrichten zur Geschichte der herculanischen Entdeckungen. Mit einer Vorrede begleitet von* JOH. JAC. RAMBACH, Halle, 1773, Gebauer, in-8, p. 207. — DAVID F. A., *Antiquités d'Herculanum ou les plus belles peintures antiques et les marbres, bronzes, meubles etc. trouvés dans les excavations d'Herculanum, Stabia et Pompeïa,* Paris, 1780-1803, 12 vol. — SAINT-NON (abbé de), *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile*, Paris, 1781-86, tom. 4 en 5 vol. (Il tomo II contiene una descrizione delle antichità d'Ercolano, ecc.). — PIRANESE FR. e J. B., *Teatro d'Ercolano*, Roma, 1783, con 10 tav. — D'ONOFRI PIETRO, *Ragguaglio dello scoprimento dell' antiche città d'Hercolano, Pompei e Stabia*, Napoli, 1789. — PIROLI TOMMASO, *Le antichità di Ercolano*, Roma, 1789-1807, 6 vol. — KEERL JON. HEINR., *Ueber die Ruinen Herkulanums und Pompeji's. Nebst einer kurzen Beschreibung von den Schauspielen der alten Römer und Griechen*, Gotha, 1791. — GALANTI GIUS. MARIA, *Notizie sopra Ercolano e Pompei* (in *Napoli e suo contorno)*, Napoli, 1792, pag. 318-44. — *Notizie del bello, dell'antico e del curioso che contengono le R. Ville di Pompei, Resina, ecc. e che servono di continuazione all'opera del can.* CARLO CELANO, Napoli, 1792. — *Abbildungen der Gemälde und Alterthümer in dem Königl. Neap. Museo zu Portici welche seit 1738 sowohl in der im J. Chr. 79 verschütteten Stadt Herkulanum als auch in Pompeji und in den umliegenden Gegenden an das Licht gebracht worden, nebst ihrer Erklärung von* CHRISTOPH GOTTLIEB VON MURR, Augsburg, 1793-1799. — ROSINI CAROLI, *Dissertationis isagogicae ad Herculanensium Voluminum explanationem. Pars Prima*, Neapoli, 1797. Regiis Typis., in-fol. — GALIANI BERNARDO, *Considerazioni sopra la lettera dell'abate Winckelmann riguardante le scoperte di Ercolano* (Fine del secolo XVIII).

SECOLO XIX. — HAYTER JOHN, *The Herculean and Pompeian MSS. A letter to the Prince Regent* 1800, in-8, pag. 22. — MURR CH. TH., *De papyris seu voluminibus graecis Herculanensibus commentat.*, Argentorati, 1804, Levrault, in-8, c. 2 tav. facs. e fig. — D'ANCORA GAETANO, *Prospetto storico-fisico degli scavi di Ercolano e di Pompei,* Napoli, 1803, pag. 137. — *Herculanensia, or archaeological and philological dissertations, containing a manuscript found among the ruin of Herculanum,* by W. DRUMMOND'S and R. WALPOLE, London, 1810, Cadell, in-4, pp. 214, con 3 tavole. — ROMANELLI DOMENICO, *Viaggio a Pompei, a Pesto e di ritorno ad Ercolano ed a Pozzuoli, colle illustrazioni di tutti i monumenti finora scoperti, e colle piante delle tre distrutte città,* Napoli, 1811, pag. 248. — HAYTER JOHN, *Lettre à S. A. R. le Prince de Galles sur les MSS. d'Herculanum,* in *Magasin Encyclop.*, 1812, Tom. I, pag. 402-407. — LIPPI C., *Scoperta geologico-storica, ecc.,* Napoli, 1816, p. 384. — IDEM, *Esposizione dei fatti che da novembre 1810 a febbraio 1815 hanno avuto luogo nell'Accademia di Scienze di Napoli relat. alla scoperta geologico-istorica di Lippi, dalla quale risulta che le due città Pompei ed Ercolano non furono distrutte e sotterrate dal Vesuvio,* Napoli, 1815. — IDEM, *Circolare Esaglotta inviata dall'autore a tutte le Accademie d'Europa, relativa al sotterramento di Pompei ed Ercolano, per via umida,* Napoli, 1816. — SICKLER F. C. L., *Die Herculanensischen Handschriften in England, und meine, nach erhaltenem Ruf und nach Auftrag der englischen Regierung in Jahr 1817 zu ihrer Entwic elung gemachten Versuche,* Leipzig, 1819. — ZAHN W., *Die schönsten ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Herculanum, Pompeji und Stabia, etc.,* Berlin, 1827-1859. — DE JORIO ANDREA, *Notizie su gli scavi di Ercolano,* Napoli 1827, pag. 122 con 5 tav. incise. — GALLO MATTEO, *Cenno della fondazione di Ercolano e sua distruzione, ecc.,* Napoli, 1829, pag. XIV-81. — QUARANTA BERNARDO, *Origine, vicende e scavazioni di Ercolano e Pompei,* Napoli, 1833. — LE GROS, *Table and Tales, suggested by the frescoes of Pompeii and Herculanum,* London, 1835. — BONUCCI CARLO, *Ercolano,* con figure, Napoli, 1835, pag. 68, con una pianta di Resina e di Ercolano e 35 tav. litograf. o inc. — PEZAN ADOLPHE, *Voyage pittoresque à Pompei, Herculanum, au Vésuve, à Rome et à Naples,* Paris, 1839. — TERNITE W., *Wandgemälde aus Herculanum und Pompeji den Kreisen sowol der Götter und Heroen als des ländlichen und städtischen Lebens angehörend. Nach den Zeichnungen und Nachbildungen in Farben. Mit einem erläunterndem Text von* C. O. MÜLLER und F. G. WELCKER, Berlin, 1839-1855. — PADERNI, *Raccolta dei più belli dipinti, musaici ed altri monumenti rinvenuti negli scavi di Ercolano, Pompei e Stabia,* Napoli, 1840. — *Herculanum et Pompei. Recueil général des peintures, bronzes, mosaïques, etc., reproduits d'après « Le Antichità di Ercolano », « Il Museo Borbonico » et tous les ouvrages analogues,* Paris, 1841 *(Vi è una traduzione ital.* Venezia, 1841-45, vol. 7). — DI MATTIA GIUS., *Sulle pitture di Ercolano e Pompei. Considerazioni esposte alla R. Accad. di Belle Arti di Napoli,* Napoli, 1841. —

Boot Dr. Joh., *Notices sur les manuscrits trouvés à Herculanum*, Amsterdam, 1841. - Blanco Lorenzo, *Tre scritti intorno ai volumi ercolanesi*, Napoli, 1841-1842-1846. — Claudius, *Pompéi et Herculanum*. Paris, 1840. — *Raccolta delle più interessanti dipinture e dei più bei musaici rinvenuti negli scavi di Ercolano, Pompei e Stabia*, Napoli, 1843. — *Indice descrittivo dei monumenti incisi restati inediti nella Stamperia Reale, appartenente alle antichità di Ercolano e Pompei*, Napoli, 1844. — Finati, *Manuel pour Herculanum, Pompéi et Stabies, auquel on a ajouté les plans de la grande maison découverte la dernière à Herculanum et de celle dite du Faune*, etc., Naples, 1844, pag. 48. — Vulpes Benedetto, *Illustrazione di tutti gli strumenti chirurgici scavati in Ercolano ed in Pompei, ora conservati nel R. Museo Borbonico di Napoli*, Napoli, 1847, pag. VI-94, con 7 tavole litogr. — Castrucci G., *Tesoro letterario di Ercolano, ossia la reale officina dei papiri ercolanesi*, ecc. Napoli, 1852. — Welcker Fr. Gottl., *Die Ternite'schen Wandgemälde von Herculanum und Pompeji. Mit einer Abhandlung über Wandmalerei u. Tafelmalerei*, Göttingen, 1861. — Minervini Giulio, *Di una antica pianta del teatro di Ercolano*, ecc. Napoli, 1861. — Finati Giov. Batt., *Intorno alla originalità di un monocromo Ercolanese e novella dilucidazione di un bassorilievo rinvenuto in Oropo di Atene* (Memoria letta alla R. Acc. di Arch. Lett. e B. A. di Napoli, il 15 luglio 1862), Napoli, 1862 — Helbig Wolfgang, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens. Nebst einer Abhandlung über die antiken Wandmalereien in techn. Beziehung von Otto Donner*, Leipzig, 1868. — Breton Ernest, *Pompéia dcritée et dessinée, suivie d'une notice sur Herculanum*, Paris, 1869. — Zangemeister Carol., *Inscriptiones parietariae Pompejanae Herculanenses Stabianae* (Corpus inscript. latin. Vol. IV). Berlin, 1871, fol. XIX-272 — Fréville Valentin, *Herculanum et Pompéia*, Limoges, 1872. — Helbig Wolfgang, *Untersuchungen über die Campanische Wandmalerei*, Leipzig, 1873. — D'Aloe Stanislao, *Les ruines de Pompéi. Suivies d'une excursion au Vésuve, à Herculanum, à Stabia et à Paestum*, Naples, 1873. — Idem, *Degli scavamenti ercolanesi nel secolo presente* (Estratto dagli *Annali Civili*, fasc. 94). — Merlino Giuseppe, *Ercolano. Nuove idee. Progetto di massima dell'ingegnere* Gius. Errichelli, Napoli, 1874. — Comparetti Domenico, *Papiro ercolanese inedito*. Torino, 1875. — Idem, *La villa dei Pisoni in Ercolano e la sua biblioteca*, Napoli, 1879. — Corcia Nicola, *Frisso ed Elle, figurati in due quadretti di Ercolano e Pompei e « Gli Argonauti », ricerca mitologica*, Napoli, 1879, pag. 51 (Estratto dal vol. *Pompei e la regione sotterrata dal Vesuvio)*. — De Petra Giulio, *I Monumenti della villa Ercolanese*, Napoli, 1879, pag. 21, con una pianta. — Ventriglia Fr., *Cenni storici sulla scoperta, svolgimento ed interpretazione dei papiri ercolanesi*, Napoli, 1877. — F. Barnabei, *Gli scavi di Ercolano* (Reale Accad. dei Lincei, anno CCLXXV, Memorie della classe di scienze morali, storiche e filologiche, serie III, vol. II, seduta del 28 aprile 1878). — Galante I. A., *De Herculanensi Regione Neapoli*, Napoli, 1879 (Estratto dal vol. *Pompei e la regione sotterrata dal Vesuvio*. — *Pompei e la regione sotterrata dal Vesuvio nell'anno LXXIX*. Memorie e notizie pubblicate dall'ufficio tecnico degli scavi delle provincie meridionali, Napoli, 1879, pag. 534, con 15 tav. (Quest'opera contiene scritti del Ruggiero, Corcia, Galante, Comparetti, De Petra, Sogliano su Ercolano). — Beloch Julius, *Campanien, Topographie, Geschichte und Leben der Umgebung Neapels im Alterthum*, Berlin, 1879. — Idem, *Geschichte und Topographie des antiken Neapels u. seiner Umgebung*, Breslau, 1890. — Sogliano Ant., *Le Pitture murali campane, scoperte nel 1867-1879* (Estr. dal vol. *Pompei e la regione sotterrata dal Vesuvio*. Forma un suppl. all'opera dell'Helbig). — Chevalier Casimir, *Herculanum et Pompéi. Scènes de la civilisation romaine*, Tours, 1880. — Comparetti Domenico, *Relazione sui papiri ercolansi*, Roma, 1880. — Adams W. H., Davenport, *Pompei and Erculanum; their history, their destruction and their remains*. New edition, London, 1881. — Comparetti e De Petra, *La villa ercolanese dei Pisoni, i suoi monumenti e la sua biblioteca. Ricerche e notizie*, Torino, 1883. — Ruggiero Michele, *Storia degli scavi di Ercolano ricomposta sui documenti superstiti*, Napoli, 1885. — *Fragmenta Herculanensia; descriptive catalogue of the Oxford copies of the Herculanean rolls together w. the texts of several papyri accomp. by (48) facsimiles, With introduction and notes ed. by* W. Scott, Oxford, 1885. — Dumas Alexandre, *Impressions de voyage* (Il II vol. parla di una visita ad Ercolano e Pompei), Paris, 1889.

SECOLO XX. — Sogliano A., *Studi di topografia storica e di storia antica* (in *Rendiconti dell'Accademia Reale di Napoli*, Napoli, 1901. Nei capitoli II e IV, a proposito del *« vadum subitum »* e delle *« Salinae Herculeae »* si parla di Ercolano. — De Petra, Galante, Martini, Sogliano (relatore), *Relazione intorno agli scavi di Ercolano* (in *Rendic. della Accad. Reale di Napoli)*, Napoli, 1905. — G. B. Compagnoni-Natali *Ercolano e il suo scavamento*, in *Rivista Abruzzese*, anno XX, fasc. V, 1905.

Ettore Gabrici.

NOTIZIE

MUSEI E GALLERIE.

VENETO.

BASSANO. — Deposito di un dipinto di Leandro da Ponte nel Museo civico. — Nella Chiesa di S. Andrea in Romagnano, in provincia di Verona, si conservava una notevole tela, larga m. 1,70 × 3,35 di altezza, rappresentante *La Vergine, S. Girolamo e un podestà inginocchiato*, tenuta in pochissimo pregio, sebbene sia opera di Leandro da Ponte. Poichè a Bassano, sopratutto per iniziativa del dott. G. Gerola, si è cominciato con molto amore a studiare le opere numerosissime dei Da Ponte, fu richiesto per il Museo civico il deposito della tela suddetta, che appartiene alle RR. Gallerie di Venezia e che era stata affidata nell'anno 1885 alla chiesa di Romagnano. Il Ministero consentì alla domanda del Museo di Bassano e il bel quadro fa già bella mostra di sè nella sua nuova sede.

EMILIA.

BOLOGNA. — Acquisto di un dipinto per la R. Pinacoteca. — Donna Cecilia Colonna, Principessa di Stigliano, ha ceduto allo Stato, per lire 500, un dipinto rappresentante *La Fuga in Egitto,* opera pregevole del bolognese Procaccini. Il quadro è stato destinato alla R. Pinacoteca di Bologna.

TOSCANA.

FIRENZE. — Dono alla R. Galleria degli Uffizi. — Il prof. Luigi Grassi ha donato alla Galleria degli Uffizi due disegni attribuiti al Tiepolo.

Il primo (n. 20732) rappresenta parte di una composizione allusiva forse alla « *Resurrezione della Carne* ». Un angelo ad ali spiegate conduce al cielo quattro figure, imploranti sul limitare di un cimitero, dove sta seduto uno scheletro a braccia protese. Schizzo a penna, acquerello e seppia, su carta bianca, alto centimetri 48 e largo cent. 31.

Il secondo (n. 20733) offre un soggetto fantastico, formato da un gruppo di quattro figure virili, fra cui un vecchio in costume di patrizio veneziano con in mano un compasso. Sulla destra sorge un plinto istoriato con sopra un vaso ornato da un mascherone.

Rapido schizzo a penna e bistro, su carta bianca, alto centimetri 29 1|2 e largo centimetri 25.

— Dono di un ritratto alla R. Galleria degli Uffizi. — Il signor Ignazio Spiridon, pittore nato a Roma nel 1848, ora residente a Parigi, ha voluto spontaneamente offrire alle RR. Gallerie di Firenze, che hanno accettato il dono, il suo autoritratto.

— Dono al Museo Nazionale. — L'avv. Arnaldo Pozzolini ha donata al Comune di Firenze una tessera mercantile dei Peruzzi, del secolo XIII, destinandola al Museo Nazionale del Bargello. Il Ministero ha di buon grado autorizzato il Direttore di quel Museo ad accettare il deposito di tale oggetto.

— Museo Nazionale. Acquisto di placchette di bronzo. — Sono state acquistate per il Museo Nazionale di Firenze, per la complessiva somma di L. 500, tre placchette di bronzo, di singolare importanza. Esse rappresentano: 1. *La Madonna col Bambino* (a. m, 0,0685 l. m. 0,065) attribuita a Giovanni da Pisa o ad altro discepolo di Donatello. 2. *S. Sebastiano alla colonna*, opera finissima e assai rara del Maderno (a. 0,076 l. 0,055). 3. *L'adorazione dei pastori*, di Giovanni Bernardi da Castelbolognese.

— Museo Nazionale. Acquisto di una cassa. — Il Signor Ludovico Auteri ha ceduto per lire 500 al Museo Nazionale di Firenze una cassa siciliana, con ricchi ornati di stile arabo del secolo XV.

NAPOLI.

NAPOLI. — Museo di S. Martino. Acquisto di un dipinto. — Le raccolte del Museo di S. Martino si sono arricchite di un quadro, a firma di Ercole Gigante. Rappresenta la Porta Capuana in Napoli ed è interessante per l'arte napoletana e per il costume e i luoghi che vi sono riprodotti.

SICILIA.

CATANIA. — Museo civico. — È stato conceduto al Museo Civico di Catania un sussidio d'incoraggiamento di lire trecento, per concorrere alle spese necessarie al riordinamento delle collezioni, al restauro e alla migliore collocazione dei più ragguardevoli oggetti.

MONUMENTI.

VENETO.

VICENZA. — Lavori nella Basilica Palladiana. — Avendo il Ministero promesso di contribuire con la somma di L. 6375 nella prima serie dei lavori, già iniziata, pel consolidamento della Basilica Palladiana di Vicenza, ha testè provveduto al pagamento di L. 1766,51, prima rata del detto contributo.

UDINE — Affreschi nella Chiesa parrocchiale di Casarsa della Delizia. — Il Ministero della P. I. ha concesso un sussidio di L. 150 per il restauro di alcuni pregevoli affreschi del Pordenone e di Pomponio Amalteo, esistenti nella vecchia Chiesa parrocchiale di Casarsa della Delizia.

FELTRE. — Fontana monumentale. — Per secondare la nobile iniziativa del Comune di Feltre di restaurare gradatamente i suoi monumenti, fu concesso intanto un sussidio di L. 750, per assicurare la stabilità della vecchia fontana monumentale di Piazza Vittorio Emanuele.

Il progetto, approvato dall'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Veneto, prevede una complessiva spesa di L. 3620.

LOMBARDIA.

SALÒ. — Trasporto di un'ancona gotica nel Duomo. — Il Ministero ha contribuito con la somma di lire 300 nella spesa occorsa per la sistemazione, trasporto e posa in opera nel monumentale Duomo di Salò della pregevole ancona gotica del Bussolino.

VANGADIZZA. — Consolidamento del campanile. — Sono stati eseguiti lavori di consolidamento per un importo di L 2282,16, nella quale spesa il Ministero concorre con L. 800.

MANTOVA — Restauro del Palazzo Ducale. — Per gli urgenti lavori di restauro, che, a cura dell'Ufficio regionale dei monumenti della Lombardia, si eseguono nel palazzo ex-ducale di Mantova, il Ministero ha ora messo a disposizione di quell'ufficio una somma di L. 20.894,82.

PIEMONTE E LIGURIA.

VAL D'AOSTA. — Restauri al Castello di Fénis. — Il Ministero ha concesso un contributo di L. 1000 per i restauri occorrenti al Castello di Fénis in Val d'Aosta.

VAL DI SUSA. — Restauri alla Sagra di S. Michele. — Il Ministero, su perizia dell'Ufficio Regionale dei monumenti del Piemonte e della Liguria, si è assunto di sostenere la spesa di L. 10.000 occorrente per i restauri alla Sagra di S. Michele in Val di Susa.

CAMPOCHIESA. — Restauro della Chiesa di S. Giorgio. — Il Ministero, su proposta del Direttore dell'ufficio regionale dei monumenti del Piemonte e della Liguria, ha approvata una perizia di lavori di restauro occorrenti alla monumentale chiesa di San Giorgio in Campochiesa, per la prevista spesa di lire 7000, autorizzando la esecuzione dei lavori stessi ad economia in amministrazione da parte dell'Ufficio predetto.

EMILIA E ROMAGNA.

RAVENNA - Restauri in S. Apollinare in Classe. — Il Ministero ha approvata la spesa di L. 2.900, occorrente per rinnovare quattro capriate del tetto della navata centrale nella basilica di S. Apollinare in Classe presso Ravenna, e ha disposto che la locale Sovrintendenza dei monumenti dia sollecita esecuzione ai lavori.

TOSCANA.

LUCCA. — Isolamento della chiesa di S. Martino. — La Cassa di Risparmio di Lucca ha elargita la somma di 25,000 lire, perchè si compia l'isolamento della Cattedrale di S. Martino in quella città. Ad attuare l'intendimento, commendevole sotto ogni riguardo, di quell'Istituto, l'Ufficio regionale dei monumenti della Toscana coopererà alla compilazione del progetto dei necessari lavori, mediante i quali sarà restituito l'insigne edifizio nel pristino suo stato.

CHIANNI. — Pieve di S. Maria. — Il Ministero ha promesso di concorrere per la metà nella spesa di L. 321,60 prevista per la costruzione di un robusto muro di sostegno ad una frana che minaccia di recare danni gravi al fabbricato della pieve di S. Maria in Chianni.

FIESOLE — Per la conservazione delle opere d'arte in S. Domenico — A fine di preservare da furti, già tentati, le opere d'arte di grande valore che sono raccolte nella chiesa di S. Domenico a Fiesole, sono stati eseguiti notevoli lavori di consolidamento agli infissi e sono state apposte nuove inferriate. Nella spesa occorsa questo Ministero ha contribuito con L. 800.

PELAGO. — Ricupero di un bassorilievo robbiano. — La notte dal 25 al 26 novembre 1906 ignoti ladri, penetrati mediante scasso nell'oratorio di proprietà del conte Alberto Baldi Sarzelli, situato nella frazione Ferrano (Pelago), tolsero dall'altare, dove era murato, ed asportarono un alto rilievo di terracotta invetriata, alto m. 1,78 per m. 1,35 di larghezza, raffigurante la Madonna di Casciana, S. Lorenzo e S. Sebastiano.

Iniziate al riguardo accuratissime indagini, l'autorità di Pubblica sicurezza riuscì a scoprire e ad assicurare alla giustizia i ladri e a sequestrare alla stazione di Ventimiglia le casse, contenenti il rilievo robbiano.

S. GODENZO. — Chiesa di S. Gaudenzio. — Il Ministero della P. I. ha concesso un sussidio di L. 1500 per i lavori di restauro della Chiesa di S. Gaudenzio in S. Godenzo, una delle più antiche della Toscana, poichè rimonta all'anno 1010 e celebre specialmente perchè nel 1302 Dante vi si trovò a convegno con gli altri esiliati fiorentini di parte guelfa.

AREZZO. — Costruzione della Facciata del Duomo. — Considerato che i lavori per la costruzione della facciata al Duomo di Arezzo sono vantaggiosi anche alla statica dell'edifizio, questo Ministero ha conceduto un sussidio di lire duemila, in aggiunta ad altro di egual somma concesso nello scorso esercizio finanziario.

MARCHE E UMBRIA.

COLFIORITO. — Restauro nella chiesa di S. Maria. — È stato approvato il progetto dei lavori di restauro da eseguirsi nella chiesa di S. Maria in Colfiorito per conservare quanto di pregevole rimane della originaria costruzione.

Il Ministero concorre con un sussidio di L. 500 nella spesa di L. 4000 prevista per i restauri anzidetti, da eseguirsi sotto la sorveglianza dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria.

OFFIDA. — Restauri nella chiesa di S. Maria della Rocca. — Il Ministero, su proposta del Direttore dell'Ufficio regionale dei monumenti delle Marche e dell'Umbria, ha concesso un sussidio di lire 500 per la esecuzione di restauri alla monumentale chiesa di S. Maria della Rocca in Offida.

LAZIO.

ROMA — Colombari di Vigna Codini. — I lavori di restauro preventivati dall'Ufficio tecnico per i monumenti fin dal 7 febbraio 1906, per la somma di L. 1104,57, essendo stati approvati, se ne è affidata con regolare contratto la esecuzione al Sig. Pietro Pistolesi.

— **Anfiteatro Castrense.** — È stato compilato un progetto per ripristinare tutte le parti mancanti o deteriorate dell'Anfiteatro, con muratura a cortina di materiale laterizio speciale, per il preventivo di L. 2000.

— **Chiesa dell'Ara Coeli.** — Essendosi verificati negli affreschi del Pintoricchio, nella cappella Bufalini, alcuni guasti cagionati dall'umidità del sottosuolo, l'Ufficio tecnico dei monumenti di Roma ha fatti gli studi necessari per allontanare le cause di tale umidità ed ha suggeriti i provvedimenti all'uopo necessari. I lavori relativi dovranno poi essere eseguiti a cura e spese del Comune di Roma.

— **Chiesa di S. Giovanni Decollato** — Lo stesso ufficio tecnico ha constatato che, a causa d'infiltrazione di acqua e di lesioni nei muri, le pitture del secolo XVI esisistenti nell'Oratorio di S. Giovanni Decollato, si trovano assai danneggiate; ha perciò intrapresi gli studi sui provvedimenti da prendersi per la loro conservazione, e sta compilando la perizia per proporre le opportune opere di restauro.

— **Chiesa dei SS. Quattro Coronati.** — Avendo la Commissione degli Ospizi di S. Maria in Aquiro e dei SS. Quattro Coronati concesso un contributo di L. 1460, nella spesa necessaria per il restauro del soffitto e del tetto della Basilica suddetta, sono stati subito principiati i lavori relativi con operai dell'Amministrazione.

VITERBO. — Loggia Papale. — Poichè la Commissione Centrale per i monumenti ha de-

finitivamente approvato il progetto di restauro della scala di accesso alla Loggia Papale, compilato dall'Ufficio, per l'importo di L. 4000, in breve avrà luogo l'esperimento d'asta a licitazione privata, per l'affidamento del lavoro a quello degli esercenti locali di provata abilità, che offrirà le condizioni più vantaggiose per l'Amministrazione.

— **Scoperta di affreschi nel palazzo papale.** — Nel vano di una finestra murata della sala del Conclave nel Palazzo Papale di Viterbo, è stata rinvenuta, dipinta in affresco, l'insegna di quel Comune: il leone passante con la palma a tergo.

Dovendo la finestra essere riaperta, il Ministero ha disposto che l'affresco sia distaccato e sistemato in una parete della sala stessa.

SUBIACO. — Ex Badia di S. Scolastica. — L'Ufficio ha presentato un preventivo di L. 870, per la rifusione della campana dell'Abbazia di S. Scolastica con le riproduzioni delle decorazioni e delle iscrizioni esistenti nella vecchia campana, e pel suo pronto collocamento in opera. Il lavoro è stato affidato al Sig. Eugenio Lucenti con contratto in data 26 aprile 1907.

GENZANO. — Chiesa S. Marinella in Ardea — Minacciando di cadere una parte del tetto di copertura della chiesa di S. Marinella in Ardea, l'Ufficio tecnico dei monumenti di Roma ha compilata una perizia dei più urgenti lavori di protezione, per l'importo di L. 463,65. Approvatasi dal Ministero dell'Istruzione pubblica questa spesa, i lavori saranno affidati a cottimo fiduciario ad un abile ed onesto intraprendente, designato dal Rettore di quella chiesa.

MARINO. — Basilica di S. Barnaba. — L'Ufficio tecnico dei monumenti ha diffidato l'Amministrazione comunale di Marino, di sospendere immediatamente i lavori di restauro arbitrariamente intrapresi nella Basilica di S. Barnaba, senza presentare il relativo progetto da approvarsi dal Ministero, ed ha aggiunto il suo parere negativo a quello della Commissione Provinciale conservatrice dei monumenti di Roma, circa l'alienazione di oggetti d'arte, esistenti nella stessa Chiesa e che il Comitato domandò di vendere per accrescere il fondo necessario ai restauri.

ALBANO LAZIALE. — Anfiteatro di Domiziano e Ninfeo Dorico. — In data 22 aprile lo stesso Ufficio ha proceduto col Sig. Agostino Bianchi alla stipulazione del contratto di affidamento, a cottimo fiduciario, dei lavori di restauro ai muri di cinta dell'Anfiteatro di Domiziano e del Ninfeo Dorico sul Lago di Albano, per la somma di L. 1050,62.

ANAGNI. — Cattedrale. — L'Ufficio ha presentato i documenti relativi alla liquidazione ed al collaudo dei lavori complementari eseguiti nella suddetta Cattedrale dall'Impresa Felice De Angelis per l'importo di L. 1828,31, delle quali L. 457,06, sono a carico del Ministero, in esecuzione del contratto del 20 febbraio 1906, ottenendo un'economia di L. 108,58, sulla somma all'uopo stanziata.

PROVINCIE MERIDIONALI.

ATRI — Restauro del campanile di S. Agostino. — Il Ministero, su proposta del Direttore dell' Ufficio regionale dei monumenti delle Marche e dell' Umbria, ha promesso di contribuire con un sussidio di lire 1600 alla spesa preventivata in lire 4900 per restauri alla torre campanaria della chiesa di S. Agostino in Atri: somma da pagarsi a lavori compiuti e collaudati dallo stesso Ufficio.

CARAMANICO. — Chiesa di S. Tommaso. — È stata presentata alla Direzione generale di Belle Arti la perizia di alcuni più urgenti lavori di restauro per l'importo complessivo di L. 5158,40, in cui il Ministero concorrerebbe per L. 1550, ed il resto verrebbe ripartito fra gli altri Enti interessati.

CANOSA DI PUGLIA — Restauro del Duomo di S. Sabino. — Il Ministero, che aveva già contribuito nella spesa dei restauri eseguiti nel Duomo di S. Sabino in Canosa di Puglia, ha conceduto pel compimento dei lavori un sussidio di lire mille.

BARLETTA. — Chiesa del Santo Sepolcro. — Il Ministero ha conceduto un sussidio di lire 250, per urgenti restauri alla copertura della chiesa del Santo Sepolcro in Barletta.

SICILIA.

MONTE S. GIULIANO — Mura Fenicie d'Erice. — Finita la prima serie dei lavori di consolidamento per un importo di L. 8000, si sono autorizzati ora altri lavori suppletivi, periziati in L. 3670.

SARDEGNA.

CAGLIARI. — Lavori nella chiesa di S. Michele — Il Ministero ha approvata una perizia di lavori — presentata dall'Ufficio regionale dei monumenti della Sardegna per la sistemazione delle coperture e delle invetriate della monumentale chiesa di S. Michele in Cagliari — ammontante a lire 2800, autorizzando la esecuzione dei suddetti lavori ad economia in amministrazione.

VARIE.

Arresto di ladri di opere d'arte. — Nel corso delle indagini iniziate per la scoperta dei responsabili di furti di oggetti artistici in Toscana, il Commissario di P. S. cav. Giuseppe Cachera potè venire a sapere che un pregiudicato, tale Guglielmo Mariani, di Brozzi, cercava di vendere a Firenze una Madonna robbiana.

Un fiduciario, conoscente del Mariani, fu incaricato di intavolare trattative per l'acquisto dell'opera d'arte ed in tal modo si venne a sapere che il Mariani agiva per conto del pregiudicato Maggi Luigi, già condannato a tre anni di reclusione per ricettazione di una Madonna robbiana. Di nulla sospettando, il Mariani non ebbe difficoltà a mostrare tanto al confidente quanto a un presunto compratore bolognese un tondo di terracotta invetriata rappresentante una Madonna col Bambino Gesù, in una ghirlanda di fiori, foglie e frutta e, condotte innanzi le pratiche della vendita, ne fu stabilito il prezzo in lire seicento, a condizione che la consegna dell'opera d'arte e il pagamento avvenissero la sera istessa in una fiaschetteria prossima alla stazione ferroviaria di S. Donnino.

Il cav. Cachera, preventivamente avvertito, stabilì un appostamento nelle vicinanze della fiaschetteria e quando vide entrare tre individui, identificati poi per il Mariani, per Giuseppe Nasi e per Ilario Palchetti, irruppe nel locale coi suoi agenti e trasse tutti in arresto. Tradotti in questura i colpevoli, dalle loro confessioni risultò la responsabilià di Del Bene Evaristo e Dali Ermindo di Brozzi, i quali, a loro volta arrestati, confessarono che la Madonna era stata rubata da tal Guido Masi, già detenuto per altro furto, e che la moglie di costui, pure tratta in arresto, l'aveva dissotterrata dal suo orto, incaricando loro di procurarne la vendita.

Non è stato ancora possibile di accertare la provenienza della tavola robbiana, che è gentile opera della maniera di Andrea, sopra tutto notevole per la squisita intimità del sentimento.

Calchi della base del monumento Colleoni a Venezia. — In un Comizio tenuto a Venezia sabato 8 giugno nella sede della società delle arti edificatorie venne votato un ordine del giorno, in cui gli artisti veneziani protestano contro i calchi, ordinati dal Ministero, degli ornati marmorei che sono sullo zoccolo del monumento equestre a Bartolomeo Colleoni.

Ora, circa il fatto lamentato è opportuno fare qualche breve osservazione.

Lo stato di quelli ornati è, per progressivo deperimento, da tempo campassionevole ed è impossibile procedere alla riconnessione delle fenditure, perchè il marmo è giunto a tal punto di disgregazione da ridursi in minutissima polvere alla più piccola scossa.

Tentativo suggerito dal Direttore dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti fu di ridar forza al marmo a mezzo di fluosilicati di alluminio e di magnesio, altra volta adoperati in casi consimili con buon successo. Questo eseguito, si sarebbe potuto fare il calco degli ornati, si da conservarne la forma e averne l'esatto modello per un restauro. Ma il Ministero volle, prima di procedere a qualsiasi lavoro, sentire l'avviso della Commissione centrale, e questa il 7 novembre 1906

diede parere unanime e favorevole alla proposta dell'Ufficio regionale, su relazione del Commissario comm. arch. D'Andrade, che si era appositamente recato sopra luogo.

In seguito si tentò di far credere che il Ministero voglia far trarre un calco dell' intero monumento, compresa la parte di bronzo, e questo proprio il Ministero ha sempre negato di concedere, e questo negò di concedere anche recentemente, nel settembre scorso, al Governo ungherese, al quale, su parere della Commissione centrale, consentì unicamente di avere una copia (se era possibile) della forma che ora si sarebbe tratta degli ornati della zòccolatura.

È poi assolutamente falso che uno o più degli esemplari del calco dovessero essere inviati al Ministero.

TERNI — Per la Cascata delle Marmore. — La Commissione nominata nel 1905 per proporre il modo migliore di salvaguardare i supremi interessi dell'arte e quelli non meno vitali dell'industria, in conflitto a Terni a causa delle derivazioni idrauliche dal Velino, aveva innanzi tutto riconosciuto che il nemico principale della magnificenza della cascata era l'abbandono in cui essa è stata lasciata, senza riparare al degradamento rapido a cui le parti rocciose più caratteristiche e produttive di effetto pittorico andarono e vanno soggette.

La nuova visita fatta dalla Commissione, in unione al Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, ha constatato nuovamente questa circostanza, e anzi le rovine della parte più importante, e cioè della tazza a ventaglio delle cascatelle, è andata crescendo nei due anni sterilmente trascorsi. Occorre provvedere subito a rimedi e ripari di ordine provvisorio, salvo a dar opera a ristauri radicali e completi quando, colla creazione di un edificio unico di presa, si possa metter completamente in asciutto la cascata.

In quanto alle derivazioni, si è riconosciuto ancora che esse non possono sopprimersi e che anzi le industrie richiedono altre forze, mentre l'esercizio elettrico delle ferrovie conta su di una riserva di 8 mc. a secondo, da usare in tempo più o meno prossimo.

Tenuto conto delle magre ordinarie del Velino, che si verificano in media 36 giorni all'anno, mentre le maggiori depressioni non avvengono che a lunghi periodi di decine di anni, e calcolando perciò sopra una minima portata di 38 mc. ritenuto in 23 mc. le attuali competenze di derivazione, e in 16 quelle che si dovrebbero ancora concedere alle acciaierie di Terni e all'esercizio ferroviario, appare evidente che nulla resterebbe alle cascate.

E, pur negando, in nome dell'arte, queste novelle sottrazioni di acque, alla cascata non resterebbero che 15 mc., i quali sono appena sufficienti per una bella apparenza dei giuochi d'acqua, mentre poi per le cascatelle, nelle attuali condizioni della cascata, con fughe latenti e disperdimenti d'ogni genere, occorrerebbero 20 mc.

In peggiori condizioni ci saremmo trovati nell'ultimo trentennio, nei cinque anni 1887, 88, 89, 90 e 91 in cui la magra discese a 35 e 30 mc.

Si è perciò che la Commissione nel 1905 propose ed ora mantiene il concetto che valga meglio accordare alle industrie la portata di cui hanno bisogno, e riservare alla cascata le 52 domeniche dell'anno e 2 feste in stagione opportuna, nei quali giorni dal levare al tramonto del sole sarebbe assicurato alla cascata un volume sufficiente e spesso imponente.

Gli industriali e i comuni che derivano l'acqua acconsentiranno a cedere in dette festività una parte delle competenze oggi godute, proporzionate alla portata del Velino. E, secondo le statistiche idrometriche, questa cessione di acqua non succederà che in pochissime domeniche dell'anno.

Effettuato l'edificio nuovo di derivazioni che servirà a disciplinare le ora disordinate e spesso smoderate derivazioni, che impedirà lo sperpero che oggi si fa di acqua preziosissima, sottraendola al fiume per poi sterilmente scaricarla dagli sfioratori degli opifici, riparata radicalmente e sapientemente la cascata, ripristinandone l'antico splendore, rimettendone le parti rocciose rovinate o corrose, chiudendo i meati e i varchi per cui molta acqua va alla Nera senza compiere il salto pittoresco, si otterrà un miglioramento sensibilissimo, tanto che a offrire uno spettacolo imponente quale lo ricordano le fotografie di molti anni or sono, basteranno 15 mc. invece di 20 calcolati indispensabili oggi.

Pensionato Musicale di Roma. — Il giorno 17 giugno si è riunita presso la Direzione Generale delle Belle Arti la Commissione giudicatrice del concorso al Pensionato musicale, composta dei maestri Martucci, presidente, Bolzoni, Coronaro, Falchi, Mascagni, Scontrino e Zanella.

Dei nove concorrenti presentatisi a sostenere la prova di ammissione (composizione di una fuga a 4 voci), uno solo è stato ammesso alla gara finale, il sig. Corrado Barbieri.

Il sig. Barbieri ha, nel tempo prescritto di 15 giorni, compiuta la composizione e la orchestrazione del poemetto lirico « Le Furie » di Ugo Fleres, da lui estratto a sorte fra quelli prescelti dalla Commissione, la quale porterà il suo giudizio sul lavoro del Barbieri nel prossimo autunno.

Esposizione artistica di Barcellona 1907. — La Giuria internazionale per le ricompense della V Esposizione Internazionale di Belle Arti in Barcellona ha conferito i seguenti premi nella

Sezione Italiana di quella Mostra: *Pittura.* — Medaglia di primo grado: Cavaleri Ludovico (Mareggiata) - Fragiacomo Pietro (Riposo) - Mentessi Giuseppe (Gloria); Medaglia di secondo grado: Bezzi Bartolomeo (L'Adigetto) - Coromaldi Umberto (Gli amici) - Rizzi Antonio (Ritorno dai campi) - Scattola Ferruccio (Maniscalco); Medaglie di terzo grado: Balestrini Carlo (L'altare della Vergine) - Ciardi Guglielmo (Brune diafane) - Ferrari Arturo (Interno di chiesa) - Salvagnini Bidoli Ida (Musica in famiglia) - Selvatico Lino (Cuffietta bianca). *Scultura.* — Medaglia di primo grado: Pellini Eugenio (gruppo in bronzo « Madre »). Medaglia di secondo grado: Trentacoste Domenico (statua in bronzo « Caino »); Medaglia di terzo grado: Nicolini Giovanni (statua in gesso « Soggetto dantesco »). *Acquerello e pastello.* — Medaglie di terzo grado: Carlandi Onorato Campagna romana) - Casciaro Giuseppe (collezione di pastelli). *Incisione.* — Medaglie di terzo grado: Balestra Lionello (acqueforti) - Grubicy Vittore (acqueforti). *Arte decorativa.* — Medaglia di primo grado: Scuola di Arte decorativa dell'Ospizio di San Michele in Roma per il fregio della Sala n. XXXII (Sezione Italiana)

Per i monumenti della Campania. — Nel *Corriere d'Italia* delli 8 luglio 1907, il signor Tommaso Englefield accennava alle deplorevoli condizioni in cui sarebbero lasciati molti monumenti della Campania e alla sparizione di alcuni oggetti di oreficeria dal Duomo di Caserta vecchia.

Sta in fatto che lo stesso Direttore generale delle Antichità e Belle Arti nell'ottobre passato visitò la chiesa di S. Angelo in Formis presso Capua e vi avvertì qualche inconveniente e qualche necessità di riparazioni, ma potè riscontrare che le condizioni della chiesa non erano cattive. Il lamento sulle oleografie, i fiori di carta, le statue di gesso ed altre cose, indegno di quelli e d'altri cospicui monumenti, andrebbe rivolto con più ragione all'autorità ecclesiastica. La lotta del Ministero contro di esse, benchè continua, è stata e sarà sempre senza quell'aiuto vana, perchè, quand'anche si è dato e ripetuto l'avviso di levarle, si è obbedito per due giorni, e poi tutto « ritorna uguale » per cattivo gusto e buona volontà di parroci e di devoti.

Rispetto poi al Duomo di Caserta vecchia, sin dal mese passato il Ministero stabilì un contributo per quel restauro, sollecitando e invocando, com'è di legge, quello pure degli enti interessati. Quanto al furto degli oggetti di oreficeria, esso accadde cinque anni or sono; si cercarono i ladri, si fece il processo, ma il giudice istruttore lo chiuse con ordinanza di « non luogo per mancanza d'indizi »!

Bassorilievo sequestrato alla frontiera di Ala. — In questi giorni è stato collocato definitivamente nel Museo archeologico del palazzo ducale di Venezia un bassorilievo antico in marmo bianco, rappresentante *La Vendemmia*, di cui si era tentata l'esportazione fraudolenta, mediante una cassetta presentata all'Ufficio doganale di Ala con falsa dichiarazione del contenuto.

Ma il solerte Ufficiale doganale signor Francesco Bisson non si lasciò persuadere da tale dichiarazione e, fatta aprire la cassa, scoprì il bassorilievo che fu confiscato.

Bassorilievo sequestrato alla Dogana di Ponte Chiasso. — Uno degli ufficiali della dogana di Ponte Chiasso che parteciparono alla brillante operazione della scoperta e del sequestro del bassorilievo quattrocentesco che si tentava di esportare fraudolentemente dall'Italia è il signor Luigi Jazeolla, e non Iagella, come per errore fu stampato nell'ultimo numero del *Bollettino.*

NECROLOGIO.

GIUSEPPE PELLIZZA

Giuseppe Pellizza, nato a Volpedo (Alessandria) nel 1868, esordì nel 1892 all'Esposizione Colombiana con *Mammine*, una delicata armonia primaverile che lo mise subito in prima linea fra i pittori italiani. Due anni dopo, attratto dall'arte di Giovanni Segantini, passò al gruppo dei divisionisti e delle sue rinomate tendenze diede bella prova nel *Fienile*, esposto a Milano nel 1894. Da allora l'artista piemontese passò di successo in successo e sembrava che l'avvenire dovesse arridergli con le più lusinghiere promesse di gloria, quando il 14 corrente egli volle mettere fine violentemente ai propri giorni. E nel suo studio luminoso si impiccò con una fune accanto all'ultima sua opera incompiuta che — tragico contrasto — si intitola *Vita.*

Dott. ARDVINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma 1907 — Tipografia Editrice Romana, Via della Frezza 59-61.

GLI AFFRESCHI DI ANDREA DEL CASTAGNO NELLA VILLA PANDOLFINI PRESSO FIRENZE.

Giorgio Vasari, nella vita di Andrea del Castagno, scrive che Andrea dipinse a Pandolfo Pandolfini una sala con sibille e ritratti d'uomini illustri nella sua villa alla Volta di Legnaja; ma il Vasari, se è esatto nel ricordare una delle opere più importanti del gagliardo maestro fiorentino, erra quando afferma che i dipinti vennero fatti per commissione dei Pandolfini. A' tempi del Vasari quella villa era proprietà di quest'illustre famiglia, non già nell'epoca in cui Andrea vi decorò con gusto squisito la sala che dell'edifizio formava la parte principale.

Andrea del Castagno morì nel 1457 e Iacopo di Giannozzo Pandolfini comprò soltanto il 1° febbraio del 1475 la casa da signore alla Volta di Legnaja da Gostanza vedova di Andrea Carducci e dai figli di lui Niccolò, Filippo e Agnolo. I dipinti vennero fatti quindi nel tempo in cui i Carducci erano in possesso della villa che era loro fin dai primi del XV secolo.

Cotesta villa, che sorge nella pianura fra il borgo di Legnaja e la collina di Soffiano, venne col volger del tempo lasciata in abbandono, tanto che nella prima metà del secolo scorso era in stato rovinoso e le intemperie avevano in gran parte distrutto le splendide decorazioni dell'ampio salone e logorato i ricchi pietrami di una pittoresca scala esterna e delle elegantissime finestre.

La villa, ridotta a casa da pigionali, era passata in propriet\ della famiglia Rinuccini, gli eredi della quale, attorno al 1850, concessero al governo Toscano di distaccare dall'unica parete rimasta intatta diverse figure di uomini illustri e di sibille che stavano dipinte in certi riquadri attorniati da stupende decorazioni. Le figure distaccate, dopo aver subito un restauro eccessivo, peregrinarono per diversi musei fino a che ebbero definitiva collocazione nel Cenacolo di S. Apollonia, presso lo splendido affresco che per generale consenso si attribuisce ad Andrea del Castagno.

Delle decorazioni nessuno si curò affatto ed i resti di quel meraviglioso salone vennero lasciati in balìa della sorte.

Nel periodo piú triste d'abbandono nel quale l'edifizio era stato lasciato, ricordo come una lontana visione d'aver visto l'ampia sala coperta di tettoia di legname vagamente policromata, i resti delle ornamentazioni che circondavano le figure, il

Andrea del Castagno. — Affresco decorativo.
Firenze, Villa Pandolfini a Legnaja.

superbo fregio a festoni sostenuti da putti e delle più moderne decorazioni con stemmi familiari.

La casa fu venduta, ridotta a quartieri d'abitazione per gli operai d'una vicina fornace ed il salone fu per lunghezza e per altezza tagliato da palchi e da muri e diviso in tante stanze, per dar luce alle quali si sfondarono le pareti dipinte.

Son passati quasi quarant'anni dal tempo in cui ammirai col senso proprio di

ANDREA DEL CASTAGNO — **Affresco decorativo** (particolare).

FIRENZE - Villa Pandolfini a Legnaja.

uno studente di pittura que' pittoreschi resti, ed oggi, quando ho potuto soddisfare ad un vecchio desiderio di conoscere la sorte toccata a quel mirabile insieme di artistica genialità, ho avuto il conforto di vedere che le trasformazioni subite dalla villa de'Pandolfini avevano risparmiato qualche cosa d'interessante. Cosí, disotto all'alto strato di calce sono riapparse la intera figura di un putto ammirabile per naturalezza di movimento, per gagliardia di disegno, per robustezza di fattura; altri frammenti di figure simili, de' brani del festone che esse sorreggevano e dei tratti degli ornamenti policromi di forme squisite, di gusto originalissimo, tuttora sfavillanti pei loro colori vivissimi.

Questi frammenti valgono in modo efficace a dar chiara idea della decorazione generale del magnifico salone, ed offrono elementi più che sufficenti per la ricostituzione mentale d'un insieme che presentava tutta la bellezza gentile dell'arte risorgente.

La casa che fu un giorno villa stupenda appartiene ora al chiarissimo professor Cesare D'Ancona, ed all'amicizia sua ed all'affetto intelligente che egli sente per l'arte, debbo la soddisfazione di aver potuto fare compiere le necessarie indagini che hanno portato ad una scoperta d'un interesse non dubbio. Ma un encomio più solenne dev'esser reso all'egregio uomo per avere generosamente offerto in dono allo Stato quei resti che distaccati dalla parete, andranno fra breve a completare nel Cenacolo di S. Apollonia il ricordo d'una delle opere più geniali d'Andrea del Castagno.

G. Carocci.

LE OPERE D'ARTE DEL MONASTERO DI TOR DE' SPECCHI IN ROMA.

I.

Ai piedi del Campidoglio, il monastero delle Oblate di Tor de' Specchi si presenta anche oggi, a chi ricerchi ed ami le sopravvivenze del passato, come una tranquilla terra claustrale di altri tempi, sfuggita alle moderne rinnovazioni, appartata, silenziosa e lontana dai mutevoli eventi che intorno maturano e si avvicendano. Varcata la soglia del monastero, par di uscire dall'età nostra e risalire per un lungo tratto nel corso degli anni. Così le persone che oggi vivono in quel luogo sono ancora prossime per consuetudini di vita, per temperamento, per foggia di vesti, all'epoca in cui S. Francesca Romana istituiva, nella prima metà del quattrocento, la Congregazione di Tor de' Specchi. Così il tenore della vita che svolgesi entro i confini di quel piccolo mondo, nella pacifica e lenta successione delle cerimonie religiose, delle semplici cure quotidiane, e nel ricorso uniforme degli stessi fatti, contrasta con l'andamento rapido ed impetuoso della vita che si agita oltre il breve recinto monastico. Così ogni aspetto del luogo, l'architettura delle sue parti, le decorazioni, i mobili, i minuti arredi ricordano gusti artistici e usanze lontane da noi.

Nel parlatorio, nella sala di ricevimento, nei lunghi corridoi, nelle tre chiese, che il monastero contiene, gli stili pittorici più diversi hanno lasciato i loro saggi, di vario pregio. Alcune tavole di gusto bizantino, qualche trittico del quattrocento, due notevolissimi cicli di pitture parietali del rinascimento ed altri quadri ed altri affreschi di carattere decorativo, dei secoli XVI, XVII e XVIII mostrano le successive trasformazioni per le quali passò la pittura a Roma, a traverso una lunga età. Così il mobilio di alcune sale, le belle porte, gli stalli ed il ricco soffitto della chiesa maggiore, gli stalli del refettorio, sono esemplari della scultura in legno del seicento e del settecento, notevoli per ricchezza ed eleganza di forme e di ornati. La preziosa suppellettile di uso liturgico, le oreficerie, le stoffe tessute e ricamate, i libri miniati, che un tempo formavano il ricco corredo ecclesiastico del monastero, oggi non sono più, sottratti nella maggior parte durante le vicende della dominazione napoleonica, o dispersi e trafugati dopo gli ultimi avvenimenti politici di Roma. Pure qualche saggio sopravvisse alla irreparabile dispersione e permette oggi di rappresentarci il valore artistico e la sontuosità ed il buon gusto degli arredi sacri di Tor de' Specchi. I ricchi damaschi seicenteschi, che nelle solenni ricorrenze religiose adornano le pareti della chiesa superiore detta della SS. Annunziata, alcuni singolari parati di paglia intessuta, opera di fabbricazione monastica del principio del settecento, ad ornati ed a figure, una mirabile tovaglia d'altare in finissimo punto di Venezia, della prima metà del secolo XVIII, sono anche oggi curiosità artistiche di alto interesse. In un grande cortile stanno raccolti vari frammenti di sculture classiche, medioevali e del rinascimento: capitelli, fronti di sarcofagi cristiani, plutei, un frontone di ciborio, alcuni pezzi di colonna, qualche lastra tumulare marmorea (1).

(1) Mi è grato qui esprimere la mia riconoscenza alle Signore Oblate di Tor de' Specchi ed in particolar modo alla Signora Maria Costanza Magnalbò, le quali con larga cortesia, mi permisero di studiare e di riprodurre le migliori opere d'arte, che nel monastero si conservano.

Ma il più cospicuo monumento artistico del monastero di Tor de' Specchi sono le due serie di affreschi che adornano le pareti della così detta chiesa vecchia ed una sala che questa precede. La vastità delle composizioni, il tempo in cui vennero eseguite, cioè la seconda metà del quattrocento, i loro pregi artistici, le particolarità del costume e dei motivi architettonici, i fatti che rappresentano, certi caratteri della vita romana che esse riproducono ed illustrano, formano di questo ciclo di affreschi uno dei più notevoli saggi della pittura romana del rinascimento, ancora quasi affatto sconosciuto.

FIG. 1. — Comunione di S. Francesca. — *Roma,* Monastero di Tor de' Specchi.

La serie più importante è quella della chiesa vecchia (1). Le pitture si svolgono sulle quattro pareti della piccola chiesa, in una doppia serie, l'una all'altra sovrapposta, di quadri, circoscritti da cornici a fogliami. Nella parete di fondo la serie è interrotta dall'unico altare, sul quale campeggia un grande affresco rappresentante la Vergine in trono, in atto di allattare il bambino, con S. Francesca e S. Benedetto ai lati. I soggetti delle ventisei composizioni che formano la serie sono tolti dalla vita di S. Francesca e formano insieme come una biografia illustrata della

(1) Il più antico nucleo delle fabbriche che oggi formano il monastero di Tor de' Specchi, era in origine una semplice casa di abitazione, la quale, nel 1433, venne presa in affitto da S. Francesca, per ricoverarvi le sue prime compagne, ed acquistata in seguito, nel 1443, dalla Congregazione delle Oblate. Così la chiesa nella quale trovansi le pitture di cui discorriamo, non è che uno degli ambienti della casa, trasformato in cappella, dopo l'acquisto fatto di essa dalle religiose. (Cfr. LANDI, *Historia di S. Francesca Romana*, Lucca, 1771, pag. 129 e pag. 242).

popolarissima Santa romana. In essa gli artisti si compiacquero di narrare in uno stile semplice, talvolta anche dimesso, ma ricco di tratti realistici e toccante per la sincerità dei sentimenti espressi, i piú noti prodigi compiuti dalla Santa nell'esercizio quotidiano della sua pietà ardente ed umile, le estasi del suo spirito, la sua visione dell'inferno, l'atto fondamentale della istituzione del suo sodalizio, e poi la morte, la esposizione del suo corpo e la sua dimora in cielo. Ognuna delle storie ha sul lato inferiore della cornice una lunga iscrizione esplicativa del soggetto rappresentato. Le iscrizioni, in gotica libraria, sono dettate in volgare romano del quattrocento, in forma del tutto popolare, e costituiscono per questo riguardo un documento filologico di considerevole importanza.

Fig. 2. — Miracolo di S. Francesca. — *Roma,* Monastero di Tor de' Specchi.

Le storie sono disposte nell'ordine seguente:

Sulla parete di fronte all'altare:

1ª L'apparizione del segno di Gesù sul capo di S. Francesca, nel momento in cui la Santa, circondata dalle sue compagne, si appresta a ricevere la comunione nella cappella di S. Angelo in S. Maria in Trastevere. Nell'iscrizione di questa scena si legge: *Quando la Beata Francesca recipeva la sacrosancta comunione appareva sopra lo capo suo lo nome de Gesù lo quale mandao de raggi molto resplendenti* (Fig. 1).

2ª S. Francesca, seguita dalla sua fida compagna e cognata Vannozza, accorre al letto di un infermo, e toccandolo con la mano lo guarisce, mentre la sposa del malato s'inchina commossa e reverente innanzi alla taumaturga. Nell'altra parte del quadro è rappresentato lo stesso personaggio, che, dopo aver ottenuta la guarigione, si reca a ringraziare la Santa, che lo accoglie benedicendolo. *Ad uno chiamato Ianni,* dice l'iscrizione, *avendo per longa infirmità quasi perduta la gamma colla cossa da un anno, fu raccomandato alla beata Francesca, subito fu liberamente sanato* (Tav. I).

3ª S. Francesca si era recata un giorno con alcune compagne in una sua vigna sulla via Ostiense, quando a un tratto venuta in estasi, entrò nelle

Fig. 3. — Visione di S. Francesca. — *Roma,* Monastero di Tor de' Specchi.

acque di un rivo, che passava per la sua vigna, ed in essa rimase qualche tempo inginocchiata a pregare. Allorchè si riebbe dal suo rapimento, uscì dal rivo e con grande stupore delle compagne si mostrò loro perfettamente asciutta come se mai avesse toccata acqua. Questo episodio è il soggetto della terza scena e come il precedente è diviso in due momenti, nel primo il prodigio si compie, nell'altro si fanno palesi i suoi effetti. « *Stando la beata Francesca dentro lo rivo della vigna soa fu rapita in extasi et inginocchiavose dentro in extasi et.... tornando in sine gessivo assucca como non avessi toccata acqua* » (Tav. II). La scena qui rappresentata è una delle più notevoli di tutta la serie. Il paesaggio ha perduto, in seguito ai moderni ed infelici restauri, gran parte della sua bellezza primitiva; pure conserva qualche particolare piacevole, come la piccola collina piantata a filari di viti cariche

d'uva. Il gruppo delle compagne di S. Francesca, inginocchiate ed oranti intorno alla loro madre spirituale, assorta nell'estasi, è pieno di grazia e di naturalezza; così sono felicemente rappresentati nell'altro gruppo i sentimenti di meraviglia e di devozione che si destano nell'animo delle semplici donne alla vista dello strano miracolo operato dalla Santa.

4ª Nella quarta composizione il soggetto è chiaramente illustrato dalla epigrafe: « *Ad uno chiamato Pauloio fuoro date nove ferite che stavo per morire como la beata Francesca li fece segno della croce fu subito sanato e remaseli lo segno della croce nello ginnochio finchè visse* » (Fig. 2). Anche questa storia è rappresentata in due momenti, in quello che precede ed in quello che segue il compimento del prodigio. È notevole in essa una certa grandiosità architettonica dello sfondo; l'alta torre merlata, il portico, a traverso il quale si scorge un giardino, la piccola casa della santa, formano un insieme di motivi armonici ed eleganti.

Le quattro composizioni che seguono nella stessa parete hanno per tema quattro visioni della Santa e sono fra quelle che più soffrirono le ingiurie del tempo e dei restauratori.

5ª In una di esse è rappresentata S. Francesca seduta a meditare in un portichetto della sua casa, ed innanzi a lei lo spirito del suo figlio defunto Evangelista, che le presenta un angelo da Gesù inviatole per guida della sua vita; ed in alto lo stesso Evangelista che prega Gesù in favore della madre. « *Stando la beata Francesca in sancta meditatione li apparve Evangelista suo figliuolo con uno angilo dello secundo choro lo quale angilo remase et stecte continuamente con essa beata* ».

6ª-7ª Le due scene che seguono rappresentano due visioni che la Santa rapita in cielo ebbe di Gesù Salvatore e di Gesù Bambino. Nell'una e nell'altra assistono i suoi patroni, S. Paolo, S. Benedetto e S. Maria Maddalena, il suo angelo custode e cori di angioli volanti. Una delle due iscrizioni dice: « *Como la beata Francesca essendo nella visione divina lo onnipotente Dio, se degnavo de pigliare essa beata per la mano destra dicendoli certe parole de infiammata carità* »; e l'altra: « *Como spesse fiate essendo la beata Francesca nella beatifica visione lo eterno dio apparendoli nelle braccia della soa gloriosa vergine matre se degnavo de venire nelle braccia de essa beata* ».

8ª L'ultima di queste quattro composizioni rappresenta l'offerta fatta da S. Francesca di sè e delle sue compagne alla Vergine Maria, col patrocinio dei santi protettori e dell'angelo custode: « *Como la beata Francesca fu acceptata sotto lo manto della matre de dio, et le soe figliole in cristo furono ancora acceptate per offerte de essa gloriosa matre de dio* » (Fig. 3).

Nella parete a destra dell'altare sono parimenti dipinte otto storie, rappresentanti otto miracoli operati dalla Santa.

9ª In una di esse si scorge S. Francesca che risana un giovane gravemente ferito e quasi morente per le percosse ricevute da un altro giovane. La scena anche questa volta si svolge entro un maestoso ambiente architettonico innanzi ad un grande edificio classico, preceduto da un grandioso portico a colonne. L'epigrafe di questa composizione è del tutto cancellata.

10ª La scena seguente rappresenta uno dei consueti miracoli della Santa: « *Un altro chiamato Stefano essendo ferito nella testa era quasi morto e spedito dalli medici fu raccomandato alla beata Francesca, essa toccando la testa subito fu sanato* » (Fig. 4). Anche qui la storia è divisa in due scene: in una la Santa risana il ferito, nell'altra questi si reca a ringraziarla nella sua casa.

11ª L'iscrizione della composizione che segue è chiaro commento al soggetto

TAV. I.

Miracolo di S. Francesca.

ROMA — Monastero di Tor de' Specchi.

TAV. II.

Miracolo di S. Francesca.

ROMA — Monastero di Tor de' Specchi.

TAV. III.

Miracolo di S. Francesca.

ROMA — Monastero di Tor de' Specchi.

TAV. IV

Miracolo di S. Francesca.

ROMA — Monastero di Tor de' Specchi.

rappresentato: « *Essendo morto uno fanciullo lo quale se era affocato la nocte ad lato alla matre la quale recomandavase con lacrime alla beata Francesca essa beata mossa ad compassione facta oratione toccandolo subito resanava* » (Fig. 5). La scena si svolge, come di consueto, nel momento in cui si compie il miracolo ed in quello in cui la madre del fanciullo si reca dalla Santa a presentarle il figlio risorto. Anche questa volta l'artista seppe dare alla trattazione dei due episodi un carattere di grande naturalezza e drammaticità. Il dolore della madre piangente sul piccolo corpo del figlio esanime sulle sue ginocchia, la viva pietà della Santa che gli somministra le sue cure, il sentimento di profonda devozione con cui la donna presenta a Francesca il figlio restituitole, sono rappresentate con efficacia singolare.

Fig. 4. — Miracolo di S. Francesca. — *Roma,* Monastero di Tor de' Specchi.

12ª La scena seguente rappresenta l'episodio così narrato dalla epigrafe: « *Essendo per longa infermità una chiamata Iacovella perduta.... con tucto lo resto della parte inferiore fu portata alla beata Francesca la quale tenendo la mano sopra.... subito fu liberata* ». L'affresco è molto danneggiato e fu sottoposto a restauri che ne alterarono sensibilmente il carattere. Lo stesso può dirsi degli altri quattro piccoli affreschi dipinti sulla stessa parete, fra le tre finestre che illuminano la chiesa. Sono in essi rappresentate quattro azioni miracolose della Santa, così illustrate dalle epigrafi relative:

13ª *Una chiamata Camilla muta dalla soa nativitate como la beata Francesca li toccavo la lengua subito li favellavo.*

14ª *Avendo la beata Francesca dato alli poveri una bocte de vino, puoi miracolosamente fu trovata la dicta bocte piena de buono et optimo vino.*

15ª *Similemente avendo la beata Francesca data alli poveri certa solatura de grano remasa nello granaro, puoi miracolosamente fu trovato nello dicto granaro quaranta ruggia de buono et bellissimo grano.*

16ª *Uno chiamato Thomao avendo lo gebbo como la beata Francesca ce pose la mano subito fu liberato.*

Nella parete dell'altare le storie rappresentate sono quattro. In una di esse sono esposti due miracoli operati dalla Santa.

17ª Nella prima di tali storie è rappresentato a destra, nel mezzo di un bosco, un legnaiuolo che tagliando la legna si ferisce gravemente con l'ascia il piede destro. Fra gli alberi due muli bardati attendono il loro carico. Nella parte sinistra dell'affresco si vede lo stesso legnaiuolo, che si è trasportato fino alla casa della Santa, la quale toccandolo e benedicendolo lo risana, fra la sorpresa e l'ammirazione di Vannozza e di un giovane presente. Nella iscrizione si legge: *Uno chiamato Iuliano tagliando la legna se tagliavo quasi tucto lo pede et infra spatio de cinque mesi lo pede selli fracidavo recomandandose alla beata Francesca essa toccandolo subito fu sanato* (Tav. III). La scena qui esposta, anche per lo stato di soddisfacente conservazione in cui si trova, è fra le migliori della serie. Con molta abilità, l'artista sa riprodurre l'episodio del legnaiuolo sorpreso dal grave infortunio. Il lavoro al quale egli attendeva, il paesaggio silvestre in cui l'azione si svolge, i muli bardati e legati agli alberi, sono resi con tratti realistici piacevoli. Così la rappresentazione del prodigio è notevole per semplicità ed efficacia di espressione.

18ª Nella scena seguente è rappresentato il miracolo operato dalla Santa un giorno in cui « *tornando la beata Francesca dalla chiesia de sancto Ianni trovavo che nello ponte Santa Maria era tagliato a uno quasi tucto lo braccio - essa beata mossa ad compassione toccandolo subito fu sanato* » (Tav. IV). Anche questo affresco non è immune da guasti e da restauri. Tuttavia il carattere originale è abbastanza conservato, come in quello precedente, e presenta anche esso parti e motivi di considerevole importanza. La rappresentazione del ponte di S. Maria, detto già Senatorio o Palatino, oggi esistente solo nella sua parte centrale e chiamato Ponte rotto, è una curiosità storica di qualche interesse. Le altre riproduzioni che oggi abbiamo dello stesso ponte (1) dimostrano che l'autore di queste pitture ebbe cura di riprodurre le parti architettoniche di esso con sufficente rispetto del vero. Ciò induce a credere che il gruppo di edifici rappresentati in questa scena sulla sponda destra del fiume sia stato probabilmente tratto dal vero. È da osservare che fra questi edifici, quello messo in maggiore evidenza ed innanzi al quale la Santa, seguita dalla fida Vannozza, risana il ferito, trovasi ripetuto nelle stesse forme architettoniche quasi in tutte le storie ed in tale relazione con gli episodi rappresentati, da farci ritenere con molto fondamento che in esso l'artista abbia voluto riprodurre l'abitazione di Francesca e della famiglia Ponziani, alla quale essa apparteneva. Se non che la casa dei Ponziani, che ancora oggi esiste nella via di Ponte Rotto, in Trastevere, ebbe a subire tale profonda trasformazione, da non rendere possibile ormai il confronto con la rappresentazione datane dal nostro pittore.

19ª La scena a questa sovrapposta nella stessa parete rappresenta l'atto di oblazione alla Vergine fatto nel 1425 dalla Santa e dalle sue compagne nella chiesa di S. Maria Nova, con il riconoscimento dell'autorità dell'abate del monastero annesso alla stessa chiesa. La iscrizione reca: « *Como la beata Francesca con tucte le soe*

(1) Martinelli, descrizione di diversi ponti esistenti sopra li fiumi *Nera* e *Tevere*, Roma, 1776, pag. 36.

figliole in Cristo presente et future se offerivo allo monastero de Sancta Maria nova del ordine de monte oliveto socto la regola de sancto Benedecto » (Fig. 6).

20ª L'ultimo affresco della parete dell'altare mostra « *Como la gloriosa vergine matre de dio recipevo la beata Francesca per soa offerta et facta communicare et consacrare in cielo per le mano de Sancto Pietro apostolo* » (Fig. 7).

Nell'altra parete della chiesa, dove è la porta d'ingresso, le storie rappresentate sono sei. Tre di esse, dipinte nella parte superiore della parete, mostrano tre azioni miracolose compiute dalla Santa.

Fig. 5. — S. Francesca risana un fanciullo. — *Roma,* Monastero di Tor de' Specchi.

21ª La moltiplicazione dei pani: « *Una die non essendo pane nella congregazione della beata Francesca se non certi pezzuoli sufficienti ad tre persone essa beata benedicendo lo dicto pane ne fuoro satiate essa con XV soe figliuole in Cristo et avansavone pieno uno canestro de mesa quarta* ».

22ª Il salvataggio di un annegato: « *Uno chiamato Pavolo stando ad pigliare le legna cade in fiume... una hora et mesa sotto lacqua essendo puoi cacciato fore del acqua muorto la beata Francesca facendoli segno della croce fu resuscitato* ».

23ª La maturazione dell'uva: « *Como la beata Francesca essendo nella vigna nello mese de gennaro con octo soe figliole in Cristo ad raccogliere li sarmenti le quale avendo grande sete dio miracolosamente fece nascere in quello die in una vite nove rappazzi d'uva nera* ».

La stato di conservazione di questi tre affreschi è veramente miserevole. Dell'antico non rimane quasi più traccia ed un moderno restauratore rifece grosso-

lanamente quasi ogni parte delle tre storie. Meglio conservate sono le altre tre composizioni dipinte nella zona inferiore della parete.

24ª In una di esse è rappresentata la morte di Francesca. La Santa sta orando nel letto di morte, circondata dalle dilette compagne. La sua anima, in forma di piccola e bianca fanciulla, materiata di luce, si distacca dalle spoglie mortali e per una via sparsa di svariatissimi fiori bianchi e vermigli, illuminata, da piccole lucerne, sale al cielo, dove Gesù la raccoglie fra una corona di angeli musicanti. Dice l'iscrizione: « *Como lo eterno dio se degnavo de venire per l'anima soa della beata Francesca quando se partivo dallo suo sacratissimo corpo* » (Fig. 8). Anche in questa scena

Fig. 6. — Oblazione di S. Francesca e delle sue compagne. — *Roma,* Monastero di Tor de' Specchi.

l'abilità dell'artista seppe vincere felicemente le difficoltà della composizione. Il fervido raccoglimento della morente, la pietà ed il dolore delle suore che assistono allo spegnersi della madre diletta, dànno all'episodio della morte un carattere grandioso e solenne. Il coro degli angeli musicanti è molto guasto dai restauri e gran parte della primitiva bellezza delle divine creature è ormai perduta. Pure ciò che di essa sopravvive, il numero e la singolare varietà degli strumenti musicali riprodotti, il realismo e la precisione degli atti con cui i celesti sonatori attendono alla loro opera, ci dànno in questa rappresentazione uno dei migliori saggi del genere.

25ª Narrano i biografi di Santa Francesca come, avvenuta, il 2 marzo del 1440 la morte della Santa, il suo corpo venne trasportato, con innumerevole concorso

di persone, dalla casa dei Ponziani in Trastevere, alla Chiesa di S. Maria Nuova. E quivi « mentre facevansi le esequie fu tale la calca ed il rumore del popolo, che fu necessario porre in guardia di quel benedetto corpo vari gentiluomini, che tenessero indietro il popolo che faceva a gara di toccare quel sacro corpo e di tagliare e di portarsi via porzione delle vesti, dell'unghie, dei capelli ed anche della carne. Tante poi furono le guarigioni istantanee che operaronsi al tocco di questo sacro deposito, che a tutte narrarle se ne formerebbe un intiero volume » (1). Tale è la scena che l'artista rappresentò in un vasto affresco, sulla parete dove è la porta d'ingresso alla Chiesa. Lo stato di conservazione della pittura, danneg-

Fig. 7. — Comunione di S. Francesca in cielo. — *Roma,* Monastero di Tor de' Specchi.

giata in alcune parti, specialmente nella inferiore, è buono abbastanza nelle altre ed anche i restauri, di cui neppure questa storia è immune, non alterano gravemente l'antico. Essa è forse la più bella di tutta la serie. Presso il feretro della Santa, disposte in gruppo di abile composizione, sono inginocchiate le compagne della estinta, immerse nella preghiera e nel cordoglio. L'abate del monastero di S. Maria Nuova, di grandezza maggiore degli altri personaggi, in segno della sua alta dignità, recita sulla salma le orazioni di rito. Intorno si accalca la folla numerosa e varia delle dame, dei monaci, dei gentiluomini, dei popolani, degl'infermi. La varietà di condizione dei personaggi che prendono parte alla scena, quella dei costumi, degli atteggiamenti, il contrasto dei gruppi, le guarigioni operate dalla Santa, sono elementi che conferiscono al funebre episodio un notevole interesse, una drammaticità

(1) Ponzileoni, *Vita di S. Francesca Romana,* Roma, 1829, pag. 303-305.

viva e profonda. Alla grandiosità dell'azione è degno coronamento la bella prospettiva architettonica dello sfondo, nella quale l'artista intese di rappresentare la facciata della chiesa di S. Maria Nuova, adorna di un elegante portico a colonne, ed alcune parti del monastero omonimo. L'iscrizione così commenta la pittura: « *Essendo lo sacrosanto cuorpo della beata Francesca più di sopra terra nella chiesa de sancta maria nova alla quale accurrendo innumerabili puopoli per lo odore della soa sanctissima vita lo eterno dio se degnavo per li meriti de essa beata demonstrare molti et stupendi miracoli de varie et antiquate infermità — Finis MCCCCLXVIII* (Fig. 9-13).

Fig. 8. — Morte di S. Francesca. — *Roma,* Monastero di Tor de' Specchi.

26ª Una rappresentazione affatto originale e nuova per la pittura romana di questo tempo è quella della visione dell'inferno avuta da S. Francesca e riprodotta dall'artista nell'ultimo affresco della serie. La dolorosa visione è largamente narrata nella biografia della Santa, scritta dal confessore di lei Giovanni Mattiotti, sopra elementi in gran parte fornitigli dalla stessa Francesca, nelle sue frequenti confessioni (1). E l'artista che eseguì le pitture di Tor de' Specchi si attenne evidentemente e con molta fedeltà alla narrazione del Mattiotti, così manifesta, per quanto le difficoltà dell'azione da riprodurre lo permettevano, è la corrispondenza fra il testo e la rappresentazione pittorica (2).

(1) M. Armellini, *Vita di S. Francesca Romana,* scritta nell'idioma volgare di Roma del sec. XV, Roma, 1882.

(2) Giovanni Mattiotti, parroco della chiesa di S. Maria in Trastevere, fu per molti anni, fino alla morte di S. Francesca, il suo confessore e direttore spirituale. Ebbe così facile mezzo di racco-

In questa guisa infatti il Mattiotti descrive la paurosa dimora infernale di cui la Santa ebbe visione, con la scorta dell'angelo Raffaele: « *Aveva lo dicto inferno tre parti, uno de sopre, laltro in mezzo con maggiore pene, et laltro de socto nel quale erano infinite magiore pene. Et lo spatio che era inter uno luoco et laltro era grandissimo, pieno de grandissima et infinita tenebra con infiniti tormenti. Vide anche uno dragone grandissimo, lo quale stava nel dicto inferno et teneva tucti et tre li dicti luochi. Lo capo stava nello luoco de sopre, lo cuorpo nel luoco de mieso et la coda nel luoco de socto. Stava lo capo del dicto dragone in meso della intrata dello inferno, ma poco de socto alla dicta intrata. Et teneva la bocca aperta colla lengua de fore, della quale gessiva grandissimo fuoco, non però che lucessi, ma era nerissimo et rendeva grandissimo et crudele calore. Anche essa beata odiva ululare, strillare, gridare, piangere et blasfemare, tanto dolorosamente et tante voci amari con infiniti lamenti, che quando essa lo diceva, per lo infinito affanno che ne aveva in si, tucta se affligeva. Vide anche Sathanasso terribilissimo, lo quale stava in uno luoco quasi honorato, cioè che stava assiso como fussi uno trave nello luoco de mieso. Et lo suo capo giongeva allo luoco de sopra, et li piedi teneva nello luoco de socto dello inferno* » (Fig. 10) (1). Nella composizione della chiesa di Tor de' Specchi, gli elementi essenziali della infernale visione sono abbastanza fedelmente riprodotti e svolti, come la distribuzione in tre parti del regno di espiazione, le figure del dragone e di Satana, la caduta delle anime dalla entrata dell'inferno nella bocca dell'orribile mostro. Parimenti l'artista seguì il testo biografico nel distribuire in varie categorie le anime dei dannati e nel rappresentare i diversi modi di pena ai quali sono sottoposti, per parte di innumerevoli demoni, di cani ferocissimi, di serpenti velenosi. Ed a ciò il pittore doveva essere indotto dal fatto che il manoscritto della vita di S. Francesca, dettato dal Mattiotti subito dopo la morte della Santa, con gli appunti presi durante la vita di questa, era familiare a tutte le oblate di Tor de' Specchi, e per esse fissava la versione esatta e definitiva delle visioni, dalla quale non sarebbe stato rispettoso nè facile discostarsi.

Ma ciò che l'artista pose di suo nella difficile posizione fu la notevole perizia con cui seppe trattarla ed i forti effetti drammatici che seppe trarne. Con semplici mezzi ed in un campo molto ristretto, egli riuscì a dare una figurazione materiale vivace ed eloquente della grandiosa visione. L' angoscia e l'orrore dell'orribile mondo, apparso all'accesa fantasia di Francesca, vibra potentemente nella rappresentazione dell'artista. I gruppi delle infelici anime, che dall'alto dell'inferno precipitano nella bocca spalancata, fumosa e fiammeggiante dell'orribile drago; quelli degli avari morsi da serpi; dei vanitosi schiacciati e lacerati dai demoni; degli accidiosi, costretti a giacere nel fuoco, riproducono in una vivace sintesi la lunga e colorita narrazione che il sacerdote Mattiotti lasciò della paurosa visione.

gliere dalla bocca stessa della Santa la fedele narrazione delle sue frequenti visioni e di conoscerne le azioni attribuitele come miracoli. Delle une e delle altre egli ebbe cura, anche vivente la Santa, di raccogliere la notizia in alcuni appunti, scritti nell'idioma volgare romano del suo tempo. Questi appunti, dopo la morte di S. Francesca (1440), passarono nelle mani delle Oblate di Tor de' Specchi e nel 1451, servirono per la compilazione di una vita della Santa, fatta in latino, dallo stesso Mattiotti. Forse in questa occasione, essi furono riveduti ed ampliati dall' autore, il quale se ne valse per dare anche un testo in volgare della biografia di S. Francesca. Tale testo, copiato da un calligrafo amanuense nel 1469 ed ornato di miniature, è il codice pergamenaceo, in 149 fogli, che attualmente si conserva nell'Archivio Vaticano (Arm. XII, cap. I, n. 23), pubblicato dall'ARMELLINI nel 1882.

(1) M. ARMELLINI, op. cit., pag. 296-297.

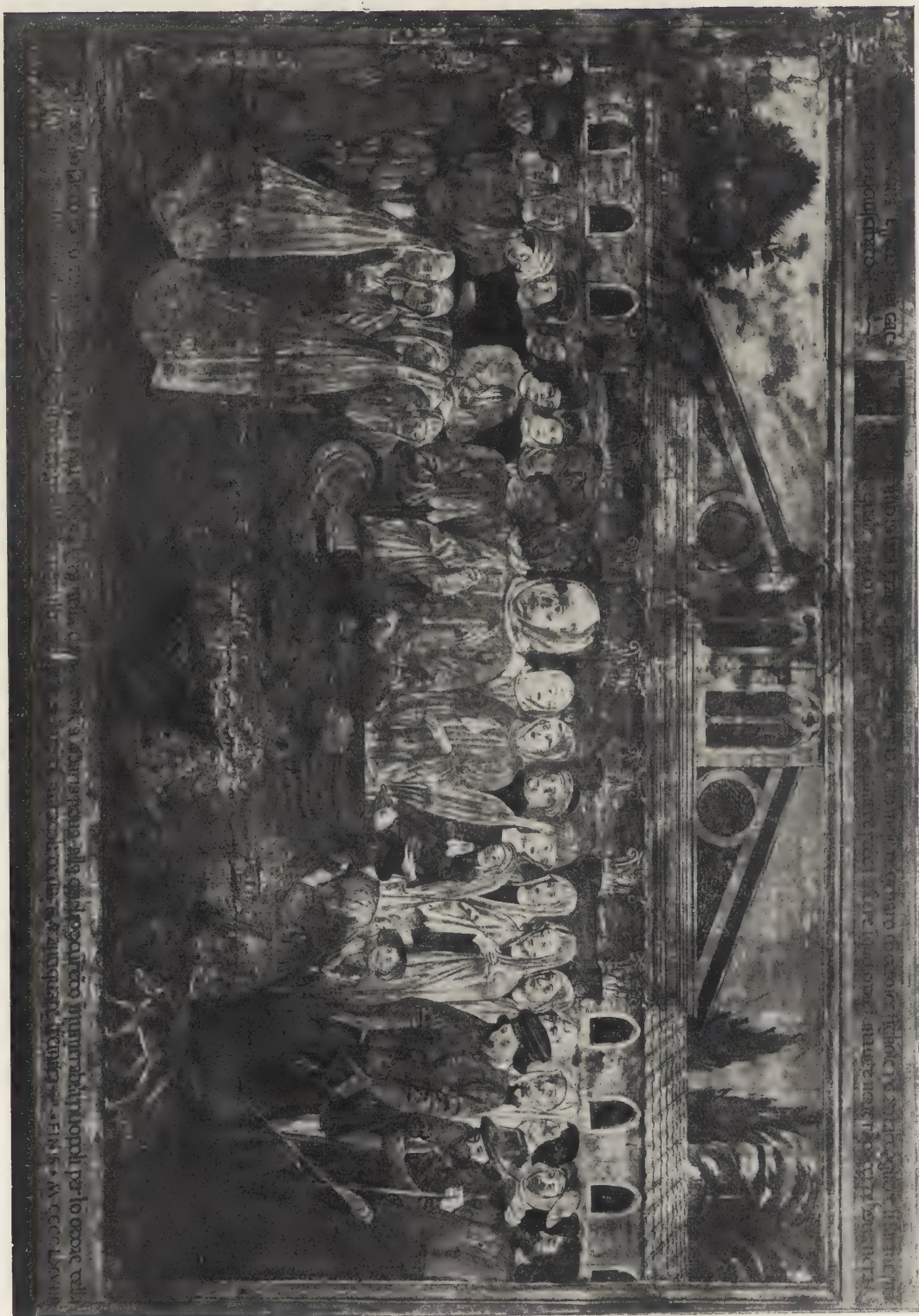



FIG. 9. — Trasporto funebre di S. Francesca. — *Roma,* Monastero di Tor de' Specchi.

Ma il testo citato non fornì all'autore delle pitture di Tor de' Specchi solo gli elementi della rappresentazione dell'inferno. Anche altre scene della serie hanno motivi e soggetti attinti alla medesima fonte.

Così la scena rappresentante l'apparizione del segno di Gesù sul capo di Francesca nell'atto in cui questa si apprestava a ricevere la comunione (N. 1), quelle della visione di Gesù Salvatore (N. 6) e di Gesù Bambino (N. 7), dell'apparizione dell'angelo con il figlio della Santa, Evangelista (N. 5), della presentazione di Francesca e delle sue compagne alla Vergine (N. 8), sono riprodotte appunto secondo la narrazione lasciatane dal Mattiotti (1).

Parimenti alcune particolarità iconografiche che s'incontrano negli affreschi sono tolte dal testo citato e trovano in questo il loro commento. Le rose bianche e rosse e le viole che l'angelo familiare di Francesca ha in mano, nell'affresco rappresentante la visione di Gesù Bambino, sono descritte dal Mattiotti in questa guisa: « *Le rose bianche significarono la purità colla nettezza, le saracinesche roscie et bianche, per la preparazione dello core colla volontà accesa de amore... per le viole la humilità colla fede* » (2). Nella scena esprimente la presentazione della Santa e delle sue compagne alla Vergine, l'azione allegorica dell'angelo orditore è così esposta nel testo: « *Et disse io dicto mirabile angilo ad essa beata: voglio commensare ad ordire una tela de ciento legami et puoi farragio l'altra de sexanta legami, et puoi farragio l'altra de trenta legami. Et nello dicto ordimento che esso angilo faceva, certi cani con gatti impicciavano li fili. Nota per li contrarietati* (3). Nella quale opera, intesa a comporre le tre orditure, è da credere che fossero adombrati i tre diversi stati di verginità, di matrimonio e di vedovanza, per i quali Francesca era passata, fra molti contrasti, nonchè la formazione e lo svolgimento della Congregazione da lei istituita, vincendo gravissime opposizioni e difficoltà (4).

Infine, anche la singolare corona che in tutta la serie delle pitture di Tor de' Specchi adorna il capo dalla Vergine, fu dall'artista riprodotta secondo la notizia che ne dà la citata biografia. « *Io adomandandola,* dice il Mattiotti, *della corona la quale teneva l'alta regina, essa beata me disse como era fabbricata da tre corone una sopra l'altra. La prima per la humilità, la secunda per la verginità, la terza della gloria. Et ciasche una delle dicte corone aveva doi ghilarde, una de socto et laltra de sopra* (5).

Il tempo in cui le pitture della chiesa vecchia di Tor de' Specchi vennero eseguite è determinato dalla data apposta dall'artista sotto la rappresentazione dell' esequie di S. Francesca, ed è l'anno 1468. Non si ha invece alcuna notizia del pittore, o meglio, dei pittori che la eseguirono. Le numerose storie della vita di S. Francesca, nelle parti che illustrano il monastero, tacciono affatto su questo punto e solo ricordano che la presidente Angela Antonia (6) o Lucrezia (7), secondo altri, adornò di pitture la chiesa vecchia. Il Ponzileoni, a sua volta, non si perita di riferire che esse furono eseguite da Giotto (8). In difetto di notizie storiche, conviene quindi trarre le ragioni della determinazione stilistica degli affreschi esclusivamente dall'esame

(1) M. Armellini, op. cit., pag. 10, 40, 142, 168.
(2) M. Armellini, op. cit., pag. 202-203.
(3) M. Armellini, op. cit., pag. 224-225.
(4) L. Ponzileoni, op. cit., pag. 281-282.
(5) Armellini, op. cit., pag. 52.
(6) F. Landi, *Historia di S. Francesca Romana,* Lucca, 1771, pag. 246.
(7) Ponzileoni, *Vita di S. Francesca Romana,* Roma, 1829, pag. 362.
(8) Ponzileoni, op. cit., pag. 401.

di essi. Una prima osservazione si presenta ovvia, ed è l'unità di concezione e di esecuzione di tutto il ciclo pittorico, attestata dal ripetersi degli stessi caratteri stilistici e delle stesse forme e degli stessi tipi in tutte le rappresentazioni. Solo un affresco, quello dell'altare maggiore, rappresentante in trono la Vergine ed il Bambino, con

FIG. 10. — L'inferno secondo la visione di S. Francesca. — *Roma,* Monastero di Tor de' Specchi.

S. Francesca e S. Benedetto ai lati, si distingue dagli altri e certifica che all'opera del pittore, il quale eseguì la serie delle storie, dovette unirsi quella di un altro artista, che dipinse l'affresco dell'altare (Fig. 11). Le differenze dello stile e dei tipi fra questa pittura e tutte le altre sono, a nostro parere, abbastanza manifeste per non lasciar dubbio sulla diversità delle mani che le eseguirono. E le differenze di maniera, è facile riconoscerlo, sono tutte a vantaggio dell'autore dell'affresco dipinto sull'altare.

Maggiore correttezza ed eleganza di disegno, più esatta conoscenza ed interpretazione delle forme, maggiore carattere nelle figure, colorito più vivace, più ricco di profondità e di chiaroscuri distinguono la maniera di questo maestro da quello che dipinse le altre scene.

Una precisa identificazione dei pittori che condussero a termine la decorazione della chiesa di Tor de' Specchi noi non crediamo che si possa fare con il solo aiuto degli elementi forniti dall'opera loro, ed ogni attribuzione di essa ad artisti già noti ci sembrerebbe ora non seriamente giustificata. È possibile invece ed abbastanza sicura la determinazione della scuola alla quale appartennero e delle influenze stilistiche che sull'arte loro si esercitarono. Nelle storie di S. Francesca noi crediamo di dover riconoscere l'arte di un maestro umbro, che seppe insieme abilmente temperare i caratteri artistici regionali, quelli in specie del Bonfigli, con le influenze che intorno alla metà del quattrocento, l'arte di Benozzo Gozzoli largamente esercitava sulla pittura umbra. Le reminiscenze dell'arte del Gozzoli sono abbastanza palesi per essere riconosciute anche ad una prima osservazione.

L'ordinamento generale delle scene, la divisione di ciascuna di esse in due episodi consecutivi, lo stile e la distribuzione delle architetture, la maniera di rappresentare l'azione, ricordano assai bene i caratteri corrispondenti negli affreschi di Benozzo e specialmente in quelli che egli dipinse nel 1453 nella Chiesa di S. Rosa in Viterbo. Ed anche da quanto è dato desumere dai disegni conservatici dopo la distruzione di quelle pitture, è facile arguire che al maestro che nel 1468 dipingeva in Tor de' Specchi la serie delle visioni e dei miracoli di S. Francesca, non dovesse essere ignoto il ciclo delle pitture, con cui il brillante artista toscano illustrava pochi anni prima di lui le mirabili azioni della santa viterbese.

Ma gli elementi attinti dal nostro pittore all'arte del Gozzoli non sono così numerosi e non hanno tal valore da sopraffare quelli che egli ricevette dall'ambiente artistico umbro nel quale dovette formarsi la sua educazione.

La pratica di rappresentare le figure dei personaggi viventi in diversa grandezza, secondo il grado della dignità loro, in quella guisa che noi vediamo spesso ripetersi negli affreschi di Tor de' Specchi, come, ad esempio, per la figura dell'abate del monastero di S. Maria Nuova, nella scena dell'oblazione ed in quella delle esequie, e per la figura di S. Francesca, nella stessa scena della oblazione, è una particolarità iconografica alquanto antiquata rispetto al tempo in cui queste pitture vennero eseguite, negletta dall'arte fiorentina contemporanea ed usata invece largamente nel medesimo periodo dagli artisti umbri e dallo stesso Bonfigli. Così nei tipi muliebri del Bonfigli ed in quelli degli angeli sono notevoli le analogie che essi presentano con quelli famigliari al nostro pittore. Parimenti i gruppi delle suore inginocchiate nella scena delle esequie di S. Francesca ed in quella della oblazione della Santa, mostrano palesi e numerose reminiscenze tratte dai gruppi affini, dipinti in alcuni gonfaloni del Bonfigli o eseguiti nella sua scuola, come in quello della chiesa di S. Francesco al Prato in Perugia. Così ci sembra abbastanza manifesta la derivazione del tipo delle donne rappresentate nella scena delle esequie di S. Francesca con quello proprio del maestro perugino. Tuttavia conviene riconoscere che l'arte del pittore che eseguì, gli affreschi di Tor de' Specchi, pur non disdegnando di attingere elementi ai modelli pittorici del Gozzoli e del Bonfigli, particolarmente in voga in quel tempo nelle regioni dalle quali egli usciva, rivela una individualità artistica molto personale ed indipendente, che non permette troppo stretti e numerosi ravvicinamenti con l'arte di quei due maestri, nè di altri, e si distingue per l'abilità con cui sono composte le scene e resi il carattere e l'azione

dei personaggi, per i pregi del colore, per la maniera piacevole delle forme, degli abbigliamenti, per la varietà e lo stile realistico delle architetture.

Il suo gusto di facile narratore di episodi e di avvenimenti storici lo trae ad arricchire largamente le scene di vedute architettoniche, tolte dai modelli edilizi

Fig. 11. — La Vergine, S. Francesca e S. Benedetto. — *Roma,* Monastero di Tor de' Specchi.

romani contemporanei. Certo egli non visse in tempi in cui si richiedesse nella rappresentazione degli accessori un rigoroso rispetto della verità. Così la riproduzione che egli ci presenta della casa di S. Francesca, quelle dell'interno e della facciata della chiesa di S. Maria Nuova non potrebbero essere invocate come documenti decisivi per un' ideale ricostruzione di quegli edifici. Egli si contenta invece di offrirci nelle sue architetture i tipi comuni degli edifici romani della sua età. Ed in questo senso si può dire che le sue prospettive architettoniche, quella in specie, così pittoresca, rappresentante il ponte di S. Maria, con un gruppo di case del Traste-

vere (Tav. IV), hanno un interesse degno di considerazione. Contrariamente alla pratica comune del suo tempo, egli evita di mescolare elementi stilistici gotici con quelli del rinascimento, da lui prediletti. La sua conoscenza della prospettiva è abbastanza buona, così da permettergli di rappresentare felicemente alcuni interni di abitazioni, come nella scena della guarigione dell'infermo Giovanni ed in quella del fanciullo soffocato dalla madre e la grandiosa facciata della chiesa di S. Maria. Il paesaggio è un elemento decorativo scarsamente rappresentato nelle pitture di Tor de' Specchi. Però il saggio che l'artista ne offre nella scena rappresentante S. Francesca rapita in estasi nella sua vigna, desta scarso interesse assai più a causa del cattivo stato di conservazione in cui questa parte è giunta a noi che non per mancanza di abilità nel rappresentarlo. Ciò che oggi si può vedere dalla piccola collina piantata a viti cariche di grappoli d'uva matura è ancora una nota piacevole. Lo stesso può dirsi della veduta di un bosco, rappresentato nella scena del legnaiuolo ferito.

La maniera facile, semplice ed espressiva di rappresentare le azioni è una delle caratteristiche più notevoli nel nostro pittore. Le sue scene non sono mai affollate di personaggi inutili per la comprensione del fatto. Alle migliori della serie, a quelle cioè esprimenti i miracoli della Santa, partecipano appena la figura di S. Francesca, quelle della sua inseparabile cognata Vannozza, delle sue compagne e delle persone, a beneficio delle quali il prodigio si compie. Così gli episodi acquistano chiarezza e semplicità piene di efficacia. I rapporti fra i vari personaggi sono interpretati con grande evidenza, e l'abile distribuzione delle figure ed i loro atteggiamenti concorrono felicemente allo stesso fine. L'espressione dei moti interni dello spirito è resa assai bene nel carattere delle figure. I sentimenti di pietà, di amore, di cordoglio, la maraviglia, l'ansia dell'attesa, il fervido raccoglimento dell'estasi, sono espressi nei tratti del volto e nei gesti della persona con un linguaggio vivace, colorito, ricco di effetti drammatici. Per questo riguardo la figura di Francesca nella scena dell'apparizione del segno di Gesù sopra il suo capo (Fig. 1), il gruppo delle compagne della Santa oranti intorno a lei, rapita in estasi nel rivo della sua vigna (Tav. II), la figura dell'infermo Giovanni e della moglie di lui nell'atto in cui la Santa entra nella loro casa (Tav. I), quella della madre piangente sul corpo del figlio defunto e della madre stessa che s'inginocchia innanzi a Francesca per offrirle il fanciullo da lei salvato (Fig. 5), gli ultimi momenti della Santa (Fig. 8), l'incontro di Francesca con il legnaiuolo ferito (Tav. III), sono episodi di una rara eloquenza espressiva.

I tipi dei personaggi non presentano invero molta varietà, nè caratteri realistici molto profondi. Quelli di S. Francesca e delle sue compagne sono generalmente ravvicinati ad un tipo comune sensibilmente idealizzato, di forme belle e delicate, dal volto penetrato di dolcezza e di languore. Parimenti i personaggi virili rappresentati non hanno la varietà di tipo e la trattazione fortemente realistica propria dei pittori fiorentini contemporanei. Mostrano anch'essi una generica idealizzazione, che sminuisce alquanto il loro interesse. Sono per solito figure di giovani, di aspetto piacevole, piuttosto effeminato, dall'espressione semplice e pia. Solo la figura dell'abate di S. Maria Nuova, nelle due scene dell'oblazione e delle esequie della Santa, è trattata in una maniera realistica che palesa l'intenzione dell'artista di render con verità l'aspetto di un personaggio, il cui ricordo era forse troppo preciso perchè si potesse liberamente idealizzare.

Una particolarità interessante dei nostri affreschi sono le fogge di vestire, tratte evidentemente dai costumi romani contemporanei. L'abbigliamento di S. Francesca e delle sue compagne è affatto simile a quello indossato dagli altri perso-

naggi muliebri rappresentati in queste scene e corrisponde con grande precisione a quello che ancora oggi vestono le Oblate di Tor de' Specchi. Ciò dimostra in modo ovvio come nell' abito di apparenza monastico, attualmente portato da quelle religiose, si sia conservato con grande fedeltà il tipo dell'abbigliamento delle borghesi romane del quattrocento. E per la storia del costume italiano, considerata in relazione con le condizioni sociali delle nostre città maggiori, non è privo d'interesse il confronto fra la semplicità delle vesti, usate dalle cittadine romane di questo tempo, secondo l'attestazione che ne fanno gli affreschi di Tor de' Specchi, e quelle ben più sfarzose ed eleganti nelle pitture toscane coeve.

La parsimonia con cui il nostro pittore adorna con accessori le scene rappresentate non è certo una testimonianza positiva della fertilità del suo gusto ornamentale. Gli elementi architettonici sono trattati con grande semplicità, l'aspetto degli edifici non offre quasi mai quella varietà e ricchezza di suppellettili e di motivi decorativi che altri artisti contemporanei usarono largamente. Gli episodi si svolgono spesso in luoghi umili, entro abitazioni ed in piccole corti e loggiati di modesta apparenza. Anche l'interno della chiesa di S. Maria Nuova, nella scena della oblazione, è riprodotto con una austerità, forse lontana dal vero Non potrebbesi trarre da ciò altro indizio per arguire che l'educazione artistica del nostro pittore dovette formarsi lontano dai maggiori centri sociali italiani della prima metà del quattrocento?

Osservammo che quasi tutte queste pitture ebbero a soffrire l'opera di inesperti restauratori. Sopratutto il colore perdette molta parte del suo carattere primitivo. Tuttavia anche ciò che di questo elemento oggi rimane può dare una idea abbastanza esatta di quel che esso era in origine. L'intonazione generale delle tinte è molto chiara e vivace. Dominano fra esse singolarmente i colori rossi, nelle vesti degli angeli ed in quelle dei personaggi virili, negli abiti sacerdotali, nelle coperte dei letti, nelle stoffe degli altari, nei marmi e negl'intonachi degli edifici. Le carni sono colorite leggermente, senza molta ricerca di om breggiature; le tinte vinose che esse oggi hanno sono interamente dovute all'opera del restauratore.

Già notammo come i caratteri stilistici del quadro dell'altare presentino al confronto con quelli delle altre pitture della chiesa tali differenze da indurre ad attribuire ad altro artista quella composizione, e come i pregi di questa siano notevolmente superiori. Tale maggiore svolgimento di forme e le non trascurabili analogie che questa pittura presenta con l'arte di Fiorenzo di Lorenzo, fanno anche dubitare della contemporaneità di queste due parti della decorazione pittorica della chiesa, e inducono a credere che l'affresco dell'altare sia alquanto posteriore all'anno 1468, in cui tutti gli altri vennero compiuti. Certo, esso rivela l'arte di un pittore di merito non trascurabile. La bellezza dei tipi, la felice rappresentazione dei sentimenti materni espressi nella Vergine, la grandiosità con cui sono concepite ed eseguite le figure di S. Benedetto e di S. Francesca, la grazia delicata e leggiadra dell'angelo, coronato di gelsomini, la eleganza con cui le vesti sono trattate, il forte modellato dei volti, la vivacità e la robustezza dei colori, attestano la singolare maestria del pittore. Alla stessa mano deve attribuirsi un altro affresco, dipinto al sommo della così detta scala santa, che dalla strada di Tor de' Specchi mette alla chiesa vecchia. L'affresco rappresenta Gesù Cristo in mezza figura, sorgente dal sepolcro. Dal volto reclinato sulla spalla destra, spira un senso di amarezza e di dolore vivo e profondo. La pittura, in buono stato di conservazione, di robusto modellato, abilmente colorita e di diligente esecuzione, mostra molto palesi i caratteri dell'arte di Fiorenzo.

(Continua)

Attilio Rossi.

IL CASTELLO DI ISSOGNE.

Con il castello di Issogne, generosamente cedutogli in dono dal proprietario comm. Vittorio Avondo, lo Stato accresce il suo patrimonio di un monumento veramente prezioso per l'arte e per la storia.

Giuseppe Giacosa, in quel suo libro fatto di studio e di poesia su i castelli del Canavese e della Valle d'Aosta, ha diffusamente ricordato quale parte il castello d'Issogne abbia avuto nelle vicende della famiglia di Challant, della famiglia cioé che rappresentò la più importante parte nella storia dell'alto Piemonte dal medioevo sino all'affermarsi dei duchi di Savoia nei domini di qua delle Alpi.

Castello di Issogne.

Sotto l'aspetto dell'arte non minor pregio ha il castello di Issogne. In terra feudale, tra le creste delle Alpi nevose e le cime ferrigne dei manieri sparsi sulle colline e attorno ai borghi, esso appare come la dimora del Rinascimento pacifica e lieta, fatta per tutte le gioie della vita e per chi le sa ben godere. Il castello fu edificato, verso il 1480, da Giorgio di Challant, protonotario apostolico, che era vissuto in Roma, nella Roma di Paolo II e di Sisto IV, la Roma che proprio in quelli anni, per virtú degli artisti di ogni parte d'Italia, si arricchiva di fabbriche meravigliose, fioriva di marmi istoriati, era tutta bella di affreschi e di tavole dipinte nei palazzi, nelle chiese, nelle cappelle. Giorgio di Challant, col castello d'Issogne, reca lo spirito del rinascimento nell'alto Piemonte. Lo spirito, diciamo;

chè le forme dell'arte restano, naturalmente, quelle locali, per quanto temperate e mutate anche dal genio dei tempi nuovi. Nelle lunette delle stanze operano

Castello di Issogne. — Un affresco.

Castello di Issogne. — Cucina.

pittori della scuola di Basilea; e le scene sono gaie, piene di un verismo troppo famigliare per parer volgare, ricche di colore e di movimento. La fontana scolpita

nel mezzo della corte, d'onde zampilla un'acqua sorgiva, è una delle più geniali invenzioni che in tal genere siano uscite da un artista della rinascenza. E nei portici, nelle cappelle, fino nelle cucine le grandi vôlte levansi robuste, sostenendo con i bracci a croce la costruzione magnifica e forte.

Ma un secondo incanto ha il castello di Issogne: è un monumento ancora *sincero*. I secoli vi passarono su come le nebbie nella valle. Quando, circa nel 1870, il comm. Vittorio Avondo acquistò l'edificio, questo non subì nessun restauro che potesse dirsi rifacimento più o meno fantastico. Così che il castello non guastato dai tempi non

Castello di Issogne. — Salone.

lo fu dagli uomini. L'Avondo, oltre ai lavori necessari per ricondurre il castello da umile dimora, come era divenuto, a casa signorile, si limitò soltanto a riaprir la fonte della corte, interrata da anni, e a poche altre opere. E con l'acqua che sempre rinnovantesi stillò di nuovo nella vasca zampillando, nel castello sembrò rinnovarsi la gioia della vita antica.

Il castello è donato allo Stato con tutti i suoi mobili, di cui alcuni sono ancora gli antichi. Al generoso donatore, che — come è noto — è anche un artista illustre, vada il saluto di quanti amano l'arte e l'Italia. Con il suo è doveroso ricordare il nome dell'intercessore, che fu Alfredo d'Andrade.

Al comm. Vittorio Avondo S. E. il ministro Rava ha disposto che venga conferita la grande medaglia d'oro dei benemeriti dell'istruzione.

SCAVI DELLA MISSIONE ARCHEOLOGICA ITALIANA IN CRETA NEL 1907.

A PHAESTOS, dal 20 maggio al 26 giugno, la missione, composta del signor Enrico Stefani e del sottoscritto, ha continuato a lavorare nell'area del palazzo principesco, occupandosi specialmente in ricerche e studi di dettaglio e nei relativi rilievi (fig. 1). Le ricerche hanno portato alle seguenti scoperte:

I. — **Nel palazzo primitivo.**

A. — Nell'estrema parte settentrionale dell'ala ovest del palazzo primitivo (fig. 1), cioè nella parte compresa fra il cosiddetto santuario a sud (fig. 1 A), la gradinata teatrale ad ovest, e i due scaloni del palazzo posteriore sugli altri due lati, si sono scoperti: un piccolo corridoio, il quale avendo origine sul fianco orientale della gradinata teatrale, al piano del quarto scalino dal basso, gira poi da ovest ad est e riesce in un vano rettangolare avente pareti e pavimento tagliati dalla viva roccia (fig. 1 B). Nel mezzo del pavimento, più alto di quello dell'adiacente santuario, è scavata una cavità circolare. Il muro comune fra tale vano e il santuario si prolunga verso est al disotto della scala regia del secondo palazzo. Nell'interno del vano furono trovate parecchie lucerne d'impasto grossolano, vasi di pietra, boccali, tazze ed altro vasellame fittile dipinto finemente a ornati chiari su fondo scuro lucente, ed ossa combuste di animali, per cui sembra che si debba colà riconoscere una specie di fossa da sacrifici.

B. — Del corridoio che, dal propileo di sud-ovest, introduce verso est nel palazzo primitivo, si è scoperto anche il lato settentrionale ch'era in gran parte nascosto da una scaletta ad esso addossata in epoca ellenistica. Il corridoio, che doveva costituire uno dei principali ingressi da ovest al palazzo primitivo, si delinea ora chiaramente. Le sue pareti sono coperte d'intonaco dipinto, il pavimento di lastroni rettangolari in gesso; è largo m. 2,80, ma la sua lunghezza non si può completamente misurare, perchè il corridoio trovasi sbarrato ad est dalle ciclopiche sostruzioni della facciata occidentale del palazzo posteriore, le quali scendono a grande profondità.

C. — La profondità che tali sostruzioni raggiungono si è potuta misurare in un pozzo di saggio, aperto un poco più a sud del corridoio, nel punto ove il muro occidentale del secondo palazzo forma la sua più meridionale sporgenza ad angolo retto verso ovest. In quel punto le sostruzioni del palazzo suddetto scendono alla profondità di circa quattro metri. Anche più in basso rispetto a queste sostruzioni di tipo ciclopico, sopra uno spesso strato neolitico che ricopre la roccia, sono fondati alcuni muri a piccole pietre rozze unite con terra, muri i quali, trovandosi a un livello più basso delle costruzioni del primo palazzo, ci sembrano appartenere ad un'epoca ancor più antica di quella, cui risale lo stesso palazzo primitivo.

II. — **Nel palazzo posteriore,** specialmente nelle regioni sud e nord-est, abbiamo scoperto vari muri di sostruzione, che ci permettono di delineare con sicurezza il perimetro dei sovrapposti vani. Si sono inoltre notati, nel quartiere privato a nord del grande cortile centrale, vari casi di ruderi del primo palazzo incorporati nel secondo.

Del vano che occupa la più alta terrazza artificiale dell'edificio, a nord, e che avevamo designato col nome di *peristilio,* rimanevano visibili, al loro posto, solo le due estreme colonne settentrionali dei lati est ed ovest. Quest'anno si sono messe in luce le fondazioni, a grandi lastre di calcare, di altre otto colonne. Le colonne erano dunque in tutto dodici, disposte lungo i lati d'un rettangolo, quattro su ciascun lato (tav. I). L'area compresa da esse era scoperta (tav. I C) e tutt'intorno girava il portico (tav. I A), sicchè la denominazione di *peristilio,* applicata a tale vano, risulta del tutto propria, anzi in una costruzione simile noi ritroviamo forse il più remoto prototipo del peristilio classico. Sul pavimento del medio intercolunnio dell'ala orientale si conserva l'imbocco d'un canale di scarico per lo smaltimento delle

FIG. I. — Phaestos. — Palazzo primitivo.

acque dell'*impluvio,* e sull'ala settentrionale del portico, si aprono grandi porte (tav. I B), allineate da est ad ovest, e comunicanti con sale, di una delle quali resta il pavimento a lastre romboidali di gesso.

In connessione col peristilio si sono inoltre scoperti: *a)* uno stretto corridoio che corre lungo l'ala ovest del portico e, scendendo dal ciglio settentrionale dell'acropoli, riesce alla porta che trovasi presso l'angolo sud-ovest del peristilio stesso; *b)* all'angolo nord-est di questo, il vano sottostante ad una rampa di scale (originariamente in legno) le quali, dall'ala orientale del portico, scendevano verso sud e si riconnettevano con altre rampe di scale a lastroni di gesso, scendenti da ovest verso est e riuscenti in basso alle sale del quartiere privato. La scoperta della rampa superiore della scala suddetta è molto importante, in quanto chiarisce la comunicazione principale fra il quartiere ufficiale del piano superiore e il quartiere privato al pian terreno. Altre scale interne delle sale terrene stabiliscono comunicazioni riservate coi vani del primo piano.

*
* *

A PRINIA i lavori della Missione, durati dal 15 luglio al 5 agosto, cominciarono con lo studio e il rilievo dei pochi ruderi già prima visibili o scoperti l'anno scorso da noi sull'altipiano roccioso detto *Πατέλα*.

Ampliati i saggi nella fortezza ellenistica, di cui si diede un cenno in *Ausonia*, I, p. 118, s'è ritrovato un accesso alla fortezza stessa attraverso il muro meridionale, all'angolo fra questo e la grande torre rettangolare di sud-est (fig. 2).

Internamente, vicino a tale ingresso, è una piccola scala che sale alla torre suddetta.

Fra gli oggetti antichi ricavati dalla fortezza, si contano varie armi di ferro: cuspidi di frecce e di lance, coltelli, asce a due tagli.

FIG. 2. — Prinià. — Scavo del tempio ellenico arcaico, visto da *Nord-Est*.

La testimonianza di assalti sostenuti dalla fortezza ci è fornita da alcune cuspidi di frecce, raccolte intorno alle mura con la punta ritorta; e il trovamento d'una ghianda missile, su cui da un lato leggesi: *ΓΟΡ*[*ΤΥΝΙΩΝ*], è molto suggestivo per l'allusione ai Gortinî come ad oppugnatori della fortezza di Priniá.

Numerose trincee e pozzi di saggio, aperti nell'ampia area centrale della *Πατέλα*, fra le due zone esplorate nel 1906, hanno incontrato una fitta rete di case private, i cui muri, costrutti con pietre rozzamente squadrate e unite con terra, riposano sul terreno vergine. I frammenti ceramici, specie quelli dei *pithoi* con rilievi e vari utensili di ferro, da esse provenienti, ci permettono di attribuire tali case ad epoca ellenica arcaica.

In uno dei punti più elevati della *Πατέλα*, a sud-est, presso il ciglio meridionale, donde più ampia ed imponente si scopre la vista sopra le montagne e il mare cretese, abbiamo ultimamente rintracciato i ruderi di un tempio ellenico arcaico,

Tav. I. — **Phaestos.** — **Palazzo posteriore.**

Tav. II. — Priniá. — Lastrone in pietra « poros » del tempio di Priniá.

la cui importanza attestano le sculture in pietra *poros* che lo adornavano. Dell'edificio s'è finora scoperto soltanto l'angolo nord-est di un vano rettangolare, che potrebbe essere il pronao e una larga porta, ornata di mezze colonne (fig. 2 A), la quale sembra mettere in comunicazione il pronao con la cella. Lungo il lato orientale del tempio, all'esterno, giacevano l'una presso l'altra, allineate così come erano cadute, le lastre infrante di un fregio o di una *sima*; sparsi qua e là, i frammenti delle statue di culto o votive.

Le lastre finora ricuperate sono cinque, una intera, le altre in pezzi più o meno grandi, ricomponibili. Alte cent. 84, terminano superiormente con una fascia orizzontale, ornata di greca graffita, (fors'anche dipinta in origine), e mostrano, scolpito a bassorilievo, un corteo di cavalieri, incedente verso sinistra (tav. 2). I cavalieri, o forse piuttosto le amazzoni, armati di lancia e scudo rotondo, con *polos* in capo e folta capigliatura, che scende a boccoli allargantisi sull'omero, alla

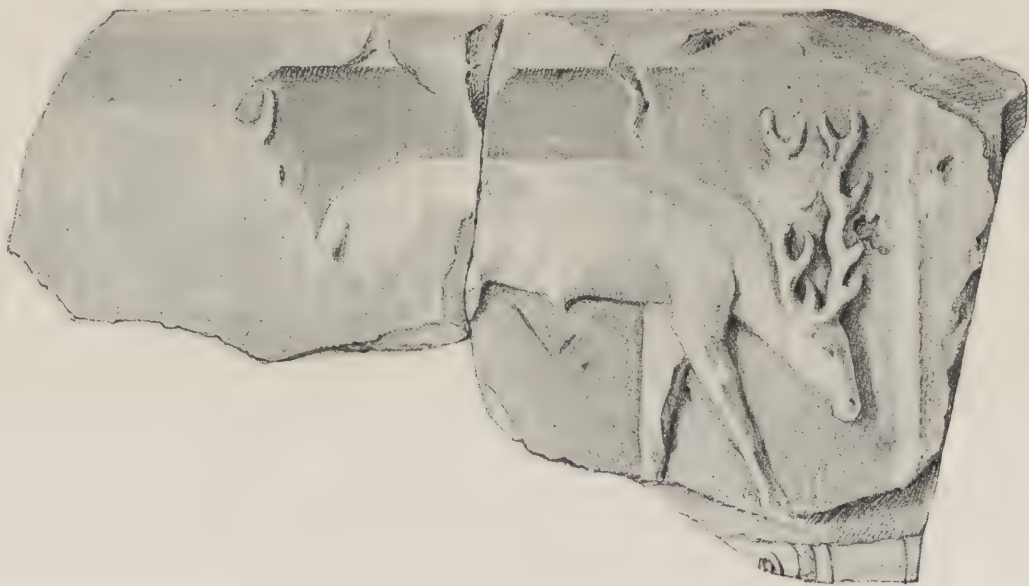



Fig. 3. — Predella del trono della Dea — Frammento.

foggia libica, nudi del resto, cavalcano a dorso nudo; hanno il corpo di profilo e la testa di faccia. Molto notevole è un frammento scolpito, il quale appartiene, a quanto pare, all'angolo sud-ovest del tempio; sopra una faccia di esso vedonsi le zampe anteriori d'un cavallo, simile a quelli delle lastre sopradescritte, sulla faccia contigua si riconosce invece il piede d'una figura umana, la quale doveva far parte della rappresentanza decorante il lato meridionale dell'edificio. Un grande blocco squadrato, sulla cui fronte è inciso un bell'ornamento a cerchi intrecciati e palmette, sembra aver fatto parte d'una cornice sporgente, sul cui fregio o *sima* poggiava. Il trovamento di varî blocchi squadrati, lisci, indica inoltre che i muri esterni del tempio erano a cortina.

Delle statue di culto o votive, pure scolpite in pietra *poros*, si sono già raccolti numerosi frammenti, che appartengono a non meno di tre statue diverse. Avvicinando i varî pezzi, abbiamo veduto che una delle statue, a metà del vero, rappresenta una divinità femminile, seduta su trono. La predella su cui il trono riposa era, su tre lati, adorna di bassorilievi che rappresentano, a destra, leoni gradienti, a sinistra, cervi pascolanti (fig. 3); visibile anche dal basso, sul lato infe-

riore portava scolpita a bassorilievo altra figura di divinità (fig., 3 in basso, a d.), ritta, di faccia, in acconciatura simile a quella della dea in trono. La dea stessa con *polos* in capo e capelli scendenti ad ampie trecce ondulate sull'omero, vestita di peplo istoriato, — tenui rilievi e graffiti indicano il ricamo a rosette e figure di animali, — siede con le braccia aderenti al corpo, le mani sulle ginocchia, nell'atteggiamento rigido e ieratico, proprio del tipo delle figure sedute della più arcaica arte ellenica (fig. 4); tipo delle statue in marmo della via sacra di Mileto. Dall'espressione del bel volto sereno, traspare la calma imperturbata della divinità.

Parte di una testa con boccoli e di un seno appartengono ad altra statua simile.

Fra le sculture giacevano sparsi anche numerosi frammenti di bellissime giarre fittili, ornate con rilievi di vario genere: fregi di palmette, corse di bighe e di cavalieri, cani inseguenti lepri. Sopra tutte le rappresentanze è notevole la figura di una dea alata, stante di faccia, con ai fianchi due cavalli eretti, di cui essa tiene stretti i ginocchi. Alle giarre stesse, o ad altri grandi vasi fittili appartengono teste grifagne a tutto tondo, che ricordano quelle adornanti i magnifici lebeti in bronzo di Olimpia, di Cere, di Preneste e di Vetulonia.

Stile e soggetti delle sculture in *poros* e più ancora delle terrecotte cretesi di Prinià sembrano rientrare appunto in quella corrente di arte arcaica greco-orientale, da cui derivano gli splendidi bronzi di Olimpia e delle più illustri necropoli etrusche. Così la nuova scoperta di Prinià ha importanza non solo per l'arte e per la storia dell'antica Creta, ma anche pei suoi rapporti con altre civiltà e in ispecie con quella della nostra Etruria.

Candia, 14 agosto 1907.

LUIGI PERNIER.

FIG. 4. — Un frammento della statua della Dea.

NOTIZIE[1]

MUSEI E GALLERIE.

TOSCANA.

FIRENZE. — Acquisto di disegni per le RR. Gallerie. — In questi giorni il Ministero della Istruzione Pubblica, su proposta della Direzione delle RR. Gallerie di Firenze, acquistava per L. 500 dal sig. Merlotti di Siena i quattro seguenti disegni:

1. Mezza figura del Padre Eterno. Studio allo stile d'argento di PIETRO PERUGINO per la parte superiore della sua tavola « l'Assunzione della Vergine » esistente nella Galleria antica e moderna in Firenze.
2. Carta con rapidi e magistrali schizzi a penna da ambedue i lati, tra i quali un S. Girolamo, di GIUSEPPE RIBERA detto lo *Spagnoletto*. (BARTSCH, vol. XX, p. 80, n. 3).
3. Gruppo di figure nude combattenti eseguito a penna e bistro attribuito a POLIDORO DA CARAVAGGIO.
4. Testa muliebre a matita rossa attribuita a DANIELE DA VOLTERRA.

— Restauro della Incoronazione di Sandro Botticelli. — La tavola della *Incoronazione della Vergine*, dipinta da Sandro Botticelli per commissione dell'Arte della Seta e conservata nella Galleria antica e moderna, già nei tempi passati era andata soggetta a manifesti deperimenti. I danni più gravi e rimarchevoli erano stati subiti dalla figura di S. Alò, che aveva quasi perduta la mano inguantata con la quale sorregge il pastorale; diversi frammenti della veste rossa di San Girolamo erano caduti; l'angelo volante, volto da tergo, con tunica verde cupa, era in gran parte scomparso. Per ciò la tavola nel 1830 fu affidata al restauratore Francesco Acciai e da quell'anno ad oggi altre riparazioni si imposero e si seguirono a breve scadenza.

Tutto ciò giovò a ritardare in parte, ma non a fermare, lo stato di progressivo e grave deperimento. Le sbollature del colore ormai non si contavano più e della vernice cristallizzata minuti, sottili frammenti si distaccavano e cadevano di continuo.

Tutti gli studiosi facevano ormai voti che la mirabile opera d'arte fosse convenientemente riparata, e l'illustre prof. Cavenaghi, pur ritenendo che più radicale provvedimento sarebbe stato il trasporto della pittura su tela, propose che, se non si voleva affrontare una operazione così grave e importante, si stirassero le sbollature e si fermasse il colore sollevato e incrinato.

La Direzione generale delle Belle Arti si attenne a quest'ultimo consiglio e autorizzò l'esecuzione del lavoro, che il prof. Lucarini sta compiendo con l'usata diligenza.

— Stele copta nel museo archeologico. — Nelle RR. Gallerie di Firenze si conservava una stele copta portata in Firenze, insieme con altre due esposte nel museo archeologico, da Ippolito Rosellini.

In seguito a domanda del prof. Luigi A. Milani anche questa terza stele è stata trasportata nel museo archeologico di Firenze.

ROMA.

ROMA. — Nuovi acquisti per la Galleria Nazionale d'Arte antica. — In questi ultimi giorni sono stati acquistati per la Galleria Nazionale di Roma i tre quadri seguenti, che saranno pubblicati e illustrati nel *Bollettino d'Arte* dal prof. Federico Hermanin: MARCELLO VENUSTI, *Gesù nell'orto;* IPPOLITO SCARSELLINO, *Augusto e la Sibilla;* GIAMBATTISTA GAULI detto BACICCIA, *Bozzetto per gli affreschi della cappella di S. Ignazio al Gesù.*

— Nuovi acquisti per la Galleria Nazionale d'Arte moderna. — Alla Esposizione di Roma del 1907, furono acquistati: ARTURO DAZZI, *I costruttori*, gruppo in bronzo; EMILIO RIZZI, *Mestizia;* GIUSEPPE GRAZIOSI, *Dopo cena;* DOMENICO QUATTROCIOCCHI, *Crepuscolo.*

(1) Per mancanza di spazio, siamo costretti a rimettere ad altro fascicolo le notizie sulle leggi e i decreti pubblicati recentemente, in tema di antichità e belle arti.

NAPOLI.

NAPOLI. — Deposito di un capitello nel Museo Nazionale. — Nella chiesa parrocchiale di Pietrabbondante, si trovava abbandonato un pregevole capitello osco, che prima era servito da acquasantiera. Col consenso del Sindaco, del Parroco e del Ministero dei culti si è provveduto affinchè l'importante capitello sia depositato nel Museo Nazionale di Napoli, riservandone la proprietà al beneficio parrocchiale di Pietrabbondante.

— **Devoluzione d'opere d'arte al Museo Nazionale.** — Nell'aprile del decorso anno 1906 veniva denunziato alla Intendenza di Finanza di Napoli, la quale ne informò la competente autorità giudiziaria, che il Rettore della chiesa della Salute aveva venduto due pregevoli bassorilievi in marmo, sei statuette pure di marmo che adornavano l'altar maggiore e due altre statuette situate sopra i due confessionali a destra e a sinistra dell'ingresso della chiesa.

Dopo molte ndagini si poterono rintracciare solo le statuette, le quali, in seguito a proposta del Ministero di grazia e giustizia e dei culti, saranno devolute con regolare Decreto al Museo Nazionale di Napoli.

SICILIA.

SIRACUSA. — Dono di terrecotte al R. Museo. — L'Ispettore onorario per la conservazione dei monumenti di Centuripe, signor Luigi Sc.vone-Campagna, ha donato al Museo Archeologico di Siracusa una serie di frammenti di grandi figure in terracotta, che decoravano le pareti di una sontuosa casa romana. Esse rappresentano Telamoni e Cariatidi, erano foggiate a mezzo tondo, perchè appoggiate alle pareti, e recano ancora tracce di stucco e di colore.

S. E. il Ministro, accettando la generosa offerta, ha ringraziato il munifico donatore e ha preso atto con soddisfazione della notizia che sono in corso lavori di esplorazione preliminari nei ruderi dell'edificio, che presentava una così ricca decorazione plastica e le cui pareti erano adorne di impellicciature marmoree e di pitture, oltre che ornamentali, anche figurate. Da tale scavo ci si ripromette la scoperta di altri frammenti che completino i primi, e forse di qualche nuova figura integra.

MONUMENTI.

VENETO.

VENEZIA. — Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo. — Continuano gli importanti lavori in questa chiesa. Il Ministero ha ora approvato una perizia di opere complementari per l'importo di L. 14.000 che sarà pagato a metà dal Ministero e dal Comune.

— **Palazzo Ducale.** – Per proseguire i lavori di restauro generale a quell'edificio sono state messe a disposizione dell'Ufficio regionale del Veneto L. 15,000.

MIRANO. — Restauro di un dipinto di G. B. Tiepolo. — Il notissimo, mirabile quadro di G. B. Tiepolo rappresentante il *Miracolo di S. Antonio del piede troncato*, conservato nella chiesa parrocchiale di Mirano, si trovava in cattivo stato di conservazione, essendo qua e là sollevato il colore ed essendo urgente il bisogno di una fodera e di un telaio nuovo. Ora il Ministero, sentito il parere favorevole del Direttore delle RR. Gallerie e del pittore Ettore Tito, ha autorizzato il signor Luigi Betto a eseguire il restauro del prezioso dipinto, concedendo un contributo di lire 350 nella spesa preventivata in 650 lire.

VICENZA. — Campanile del Duomo. — Il Ministero ha pagato L. 800 a titolo di contributo nella spesa occorsa per le riparazioni alla parte inferiore del Campanile, che si crede di età romana.

PIEMONTE E LIGURIA.

AOSTA. — Torre romana detta del Leprolo. — Per il consolidamento di questa torre è stata approvata una spesa di L. 700.

BRUSSON. — Castello di Graines. — Per i lavori di consolidamento e di ripristino a questo Castello, il Ministero, che già aveva autorizzato una spesa di L. 2500, ha ora approvato una spesa ulteriore di L. 3700.

NOLI. — Casa Pagliano. — A titolo di sussidio per i restauri eseguiti dal sig. Pagliano alla sua casa medioevale in Noli, il Ministero ha pagato la somma di L. 1000.

TORINO. — Chiesa di S. Cristina. — Per il restauro di questa chiesa, in cui largamente contribuì il Ministero della Real Casa, si sono pagate L. 1553.

EMILIA E ROMAGNA.

BOLOGNA. — Chiesa di S. Stefano. — Il Ministero ha stanziato L. 500 come suo contributo nella spesa per i lavori di restauro al chiostro monumentale della Basilica di S. Stefano.

— Chiesa del Corpus Domini. — Si è autorizzata la spesa di L. 150 per l'applicazione di un cancello di difesa al portale della chiesa del Corpus Domini.

— Chiesa di S. Giacomo Maggiore. — Il Ministero contribuirà con L. 2000 nella spesa pel restauro dei tetti della chiesa.

PIACENZA. — Palazzo Landi. — È stata autorizzata la spesa di L. 300 per il consolidamento delle terrecotte che ornano il cortile e la facciata del Palazzo Landi.

— Restauri nel Duomo. — Il Ministero della Pubblica Istruzione ha concesso in questi giorni la somma di L. 1500, quale ottava rata del suo concorso nella spesa occorrente per i restauri del Duomo di Piacenza.

VERGATO. — Pieve di Roffeno. — Sono stati autorizzati, per la spesa di L. 200, lavori di sventramento e di ricerca diretti a ritrovare la forma primitiva della Chiesa.

FORLÌ. — Chiesa di S. Mercuriale. — Il Ministero ha promesso di contribuire con la somma di L. 5000, da riscuotersi in cinque anni, nelle spese necessarie per l'isolamento del campanile della chiesa di S. Mercuriale.

RAVENNA. — Chiesa di S. Vittore. — È stata approvata la spesa di L. 6000 per completare il restauro della chiesa di S. Vittore.

ALSENO. — Chiostro della chiesa di Chiaravalle della Colomba. — È stato assegnato un concorso di L. 700 nella spesa di L. 3000 occorrente per il consolidamento ed il restauro del chiostro annesso alla chiesa abaziale di Chiaravalle della Colomba.

PARMA. — Chiesa della Steccata. — Riguardo a questa chiesa, il cui restauro è stato iniziato dal Gran Magistero dell'Ordine di S. Maurizio e Lazzaro, viva polemica insorse sulla convenienza di ripristinare le balaustrate e le statue che ne decoravano la parte superiore. La questione fu risolta in senso affermativo dalla Commissione centrale per i monumenti e le opere d'antichità e d'arte, e poichè questo ripristino importerà per sè solo una spesa di L. 18500, il Ministero ha concesso un contributo di diecimila lire.

— Chiesa di S. Giovanni Evangelista. — Il Ministero ha pagato la somma di L. 488,34 pei lavori di riparazione ai tettucci di difesa delle quattro finestre della cupola.
Ha inoltre stanziato una somma di L. 650, come suo contributo nella spesa di L. 2350, prevista per lavori di scoprimento e di consolidamento di affreschi esistenti in alcune cappelle della chiesa stessa.

— Torre sulla facciata della chiesa dei Paolotti. — In aggiunta a due precedenti contributi di L. 300 e di L. 250 pagati per le riparazioni della torre sulla facciata della chiesa dei Paolotti, il Ministero ne ha ora pagato un terzo di L. 436,34.

REGGIO EMILIA. — Chiesa di S. Prospero. — Sono stati compiuti i lavori di restauro alle finestre, di rifacimento del tetto del coro, e di riparazione ai dipinti del coro stesso nella chiesa di S. Prospero. La spesa totale è ammontata a L. 5218,21, nella quale il Ministero ha contribuito per L. 2218,21.

TOSCANA.

FIRENZE. — Chiostro di S. Lorenzo. — Si è approvata la spesa di L. 3000 per la conveniente sistemazione e la chiusura dell'androne d'accesso ai chiostri monumentali della chiesa di S. Lorenzo.

— Chiesa parrocchiale di S. Martino a Mensola. — Il Ministero contribuirà con la somma di L. 700 nella spesa occorrente per restauri alla chiesa.

MONTALCINO. — Lavori nella chiesa di S. Agostino. — Qual contributo nei lavori che si eseguono nella chiesa di Sant'Agostino in Montalcino, questo Ministero provvederà, per la complessiva somma di L. 1900, al restauro delle vetriate dipinte nel finestrone del coro, e allo scoprimento degli affreschi nella cappella maggiore.

PISA. — Palazzo dei Cavalieri di S. Stefano. — Il Ministero della Pubblica Istruzione ha concesso un sussidio di L. 1600 per ultimare il restauro del Palazzo dei Cavalieri di S. Stefano in Pisa, iniziato negli scorsi esercizi finanziari con un contributo ministeriale di L. 3980.

CERTALDO. — Consolidamento del Palazzo Vicariale. — Per provvedere alla sicurezza del Palazzo Vicariale di Certaldo, sono stati eseguiti dal Comune vari lavori, volti a consolidare antiche murature, a munire di robusti infissi alcune porte e a sistemare l'alloggio per il custode. Nella spesa occorsa questo Ministero ha contribuito con L. 500.

— **Restauro del Palazzo Vicariale.** — Il Ministero ha approvato un progetto di restauro del vetusto Palazzo Vicariale di Certaldo, cospicuo per memorie e per pregio d'arte, ma caduto in pessime condizioni per incuria e per il tempo. Sicchè la somma totale occorrente oltrepassa le L. 14,000. Quale primo contributo per il raccoglimento di tale somma il Ministero ha concesso un sussidio di L. 2000.

LUCCA. — Le mura. — Per l'apertura di un nuovo fornice nelle mura di Lucca, il Ministro ha incaricato di un sovraluogo il comm. arch. Alfredo d'Andrade, direttore dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti del Piemonte e della Liguria, e membro della Commissione Centrale per i Monumenti e le opere d'antichità e d'arte.

SIENA. — Restauro della Chiesa di S. Rocco. — Il Ministero, su proposta dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti della Toscana, ha concesso un contributo nella spesa necessaria ai restauri alla Cappella annessa alla monumentale chiesa di S. Rocco della Contrada della Lupa in Siena.

PIOMBINO. — Campanile dello Spedale. — Compiuti i lavori di riparazione e di restauro al Campanile, il Ministero ha pagato il promesso sussidio di L. 300.

CAMPORGIANO. — Restauro della rocca. — Il Ministero concorrerà con L. 700 nella spesa pel consolidamento dei due torrioni che fiancheggiano la porta d'accesso alla Rocca di *Camporgiano in Garfagnana.*

PISTOIA. — Campanile della Cattedrale. — Si è provveduto al pagamento di L. 1900 a saldo del contributo di L. 13,900 assunto dal Ministero per il restauro del campanile.

MARCHE E UMBRIA.

GUBBIO. — Palazzo ex-ducale. — Per il restauro generale di questo edifizio, testè acquistato dal Governo, è stata approvata una perizia per la spesa di L. 31,900. È stata autorizzata una prima serie di lavori per L. 2818.

ORVIETO. — Restauro del Palazzo del Popolo. — Il Ministero della P. I. ha concesso la somma di L. 3500 quale seconda contribuzione alle spese di restauro del palazzo del Popolo in Orvieto.

— **Chiese dei SS. Severo e Martino.** — Per il restauro di queste due chiese, testè acquistate dal Ministero, sono stati ordinati lavori per l'importo di L. 4000.

MONTONE. — Chiesa di S. Francesco. — Il Ministero concorre per la metà nella spesa di L. 350 prevista pel restauro della porta d'ingresso alla chiesa di *S. Francesco in Montone.*

LAZIO ED ABRUZZI.

ROMA. — Chiesa di S. Maria della Pace. — Dopo ripetute sollecitazioni fatte agli utenti della monumentale chiesa di S. Maria della Pace affinchè provvedessero alle necessarie opere di conservazione, il Ministero ha deciso di eseguire a proprie spese gli urgentissimi lavori di restauro ai tetti per l'importo di L. 2371.91, salvo ad agire contro gli utenti per ottenerne il rimborso.

— **Chiesa dei SS. Quattro Coronati.** — Eseguendosi nella chiesa dei SS. Quattro Coronati i restauri del tetto di cui è fatta parola nell'ultimo numero del *Bollettino d'Arte* (pag. 29), alla sommità di un muro corrispondente all'arcone della navata centrale e racchiuso ora nell'intercapedine esistente fra l'attuale soffitto di legno e il tetto della chiesa, vennero scoperti avanzi di pitture. Si tratta di un fascione alto circa un metro con i resti di un'antica decorazione con rami e foglie, attorti in semplici ed eleganti volute, che ricorda alcune parti della decorazione scoperta

in Santa Maria Maggiore dal Dr Colasanti (cfr. A. Colasanti in *Tribuna* 12 luglio 1904 e in *Emporium*, gennaio 1905; P. Toesca, in *Arte*, anno VII). Le pitture dei SS. Quattro Coronati, in cui, in un tratto corrispondente alla metà della parete, si vedono anche due uccelli affrontati, possono risalire alla fine del secolo decimoterzo.

— **Colosseo.** — Si è autorizzata una spesa di L. 1463,90 per completare e rimettere in buone condizioni i ripari di legno all'esterno e all'interno del Colosseo.

— **Emporium della Marmorata.** — È stato compilato dall'Ufficio tecnico per i monumenti un esatto inventario dei marmi esistenti nell'Emporium della Marmorata per la consegna da farsi all'Economo.

— **Villa di Livia a Prima Porta.** — L'Ufficio tecnico per i monumenti ha ultimato i lavori di riparazioni straordinarie al monumento.

— **Colombari di Vigna Codini.** — L'Ufficio tecnico per i monumenti ha constatato il compimento dei lavori di restauro ai colombari, già approvati con nota ministeriale del 7 giugno 1906, n. 9505.

— **Chiesa di S. Pietro in Vinculis.** — Con Decreto ministeriale dell'11 giugno 1907 è stata approvata la perizia pei lavori di stagnaio ed asfaltista e per la verniciatura del cancello d'ingresso, per l'importo di L. 400, ponendo subito mano ai lavori.

Nella stessa Chiesa è stato compiuto il cancello della porta, che dalla sagrestia mette al giardino, dal fabbro Paolo Zinanni, per l'importo complessivo di L. 130.02 approvato con Decreto ministeriale del 30 giugno 1907.

— **Basilica Ostiense.** — È stata approvata la spesa di L. 2500, come sesta serie dei lavori di stucco e di pitture a fresco da eseguirsi a decorazione del quadriportico della Basilica Ostiense.

— **Oratorio di S. Cesario in Palatio.** — Al Palatino, nelle costruzioni augustee rimaste incorporate nella palazzina della villa Mills, Alfonso Bartoli dell'Ufficio degli scavi scoprì nello scorso maggio notevolissimi avanzi di affreschi dell'alto medio evo, che gli permisero di ritrovare l'oratorio palatino di S. Cesario, costituito sulla fine del IV secolo nell'interno del palazzo imperiale, e di identificare il sito del monastero greco, stabilitosi nell'VIII secolo presso quell'oratorio. Il Ministero ha provveduto all'accurato ripulimento degli affreschi, che è stato da poco condotto a termine.

Delle scoperte si darà prossimamente ampia notizia in questo *Bollettino*.

TIVOLI. — Campanile della chiesa di S. Michele. — Il Ministero concorre con lire 550 nella spesa di L. 750 prevista per il consolidamento del campanile della chiesa di S. Michele; le altre L. 200 sono date dal Fondo per il culto.

GROTTAFERRATA. — Locali privati nella Badia. — Il Ministero ha autorizzato l'Ufficio tecnico per i monumenti di Roma a far eseguire l'espropriazione forzosa per pubblica utilità di quei locali che sono compresi nella cinta della monumentale Abbadia e che presentano, per il contenuto, un pericolo per la sicurezza del Monumento.

SUBIACO. — Santuario del Santo Speco. — Constatate da un funzionario dell'Ufficio le cattive condizioni dell'altare maggiore, specie dell'arco acuto lobato, costituito da pezzi marmorei, malamente uniti da spranghe di ferro, il Ministero ha dato la sua approvazione per la riparazione dell'arco stesso e per la rinnovazione in marmo.

L'Ufficio sta preparando la relativa perizia.

AMATRICE. — Restauro del portale della Chiesa di S. Lorenzo a Trione. — In data 13 giugno fu approvata dal Ministero la perizia del restauro suddetto per l'importo di L. 980.

PROVINCIE MERIDIONALI.

CASERTA VECCHIA. — Duomo. — È stata approvata una perizia dell'importo di L. 11,750 pel restauro di questo monumento. Mentre si cerca di raccogliere fondi fra gli enti interessati, il Ministero ha destinato 2000 lire per l'esecuzione dei lavori più urgenti.

POZZUOLI. — Tempio di Nettuno. — È stata approvata la spesa di L. 2640 per il consolidamento dei ruderi del tempio.

MONTE S. ANGELO. — Tomba di Rotari. — Sono stati autorizzati lavori di urgente consolidamento per l'ammontare di L. 4025; in questa spesa il Comune concorre per L. 500.

POLLA. — Restauri alla Chiesa di S. Antonio. — Per i restauri occorrenti nella chiesa di S. Antonio in Polla (provincia di Salerno), il Ministero ha concesso un sussidio di L. 500. I lavori che si richiedono consistono principalmente nel rafforzamento generale del soffitto e nel restauro del tetto.

SICILIA.

GIRGENTI. — Chiesa di S. M. dei Greci. — È stata approvata una seconda serie di lavori per l'importo di L. 3812.75.

SARDEGNA.

IGLESIAS. — Chiesa dei Cappuccini. — È stata approvata la spesa di L. 1700 per il consolidamento delle facciate della Chiesa dei Cappuccini.

VARIE.

FIRENZE. — Furti di opere d'arte. — Il Commissario cav. Calchera, alla cui opera intelligente e solerte fu accennato nell'ultimo numero del *Bollettino d'Arte*, continua le indagini ordinate dal prefetto di Firenze comm. Annaratone per la scoperta dei ladri di opere d'arte. Egli è intanto riuscito a stabilire che dalla pievania di S. Martino in Scopeto, sembra col consenso del pievano, ora defunto, e con la complicità di tali Tito e Salvatore Gherardi, lavoranti in terra cotta, venne qualche tempo addietro trafugato un busto robbiano raffigurante un angelo, che fu sostituito con una copia eseguita dal suddetto Tito Gherardi. Costui e il figlio Salvatore, arrestati, sono confessi.

Il busto falsificato fu sequestrato e ora si fanno ricerche per trovare l'originale.

OSIMO. — Il 18 corrente è stato rinvenuto dalla pubblica sicurezza di Ancona, a Falconara, Marittima, il polittico del secolo XV, e la preziosa tovaglia d'altare della cattedrale di Osimo rubati colà da ignoti ladri, nella notte dall'8 al 9 settembre 1904. Contemporaneamente vennero arrestati tali Geremia Giaco e Francesco Mezzelani negazianti di Osimo e il mendicante Guglielmo Damiani di Ancona, mentre offrivano in vendita il trittico ad alcuni antiquari.

Le robbiane di Montecatini Alto. — Il *Corriere di Genova* pubblicò recentemente che da Montecatini Alto erano scomparsi alcuni stemmi di Luca della Robbia già esistenti nella facciata del palazzo della Podesteria. Il Ministero chiese subito delle informazioni. Gli stemmi, non di Luca della Robbia ma della scuola di lui, furono tolti l'anno scorso in occasione di restauri e portati nel palazzo comunale. L'ispettore della Val di Nievole, prof. Bernardini ha constatato che essi sono ancora presso il Comune. Presto saranno ricollocati alla pubblica vista.

Restauri dei dipinti in Toscana. — Il Ministero della P. I. ha ordinato la riparazione di vari pregevoli dipinti esistenti in diverse località delle provincie di Arezzo, Grosseto, Siena e Pisa, per la spesa complessiva di L. 2.544,30.

COMMISSIONI

Per il ruolo organico delle Antichità e Belle Arti.

Per l'applicazione del ruolo organico del personale delle Antichità e Belle Arti, approvato con la legge 27 giugno 1907, n. 386, si è radunata presso la Direzione delle Antichità e Belle Arti la Commissione di cui all'art. 68 e seguenti della legge citata, alla quale S. E. il ministro on. Rava aveva chiamati a partecipare l'on. Giovanni Mariotti, senatore del Regno, *presidente*, e i signori comm. Corrado Ricci, direttore generale per le Antichità e Belle Arti, comm. Adriano Zaiotti, vice direttore generale della Pubblica Sicurezza, cav. uff. avv. Luigi Merlini, referendario al Consiglio di Stato, comm. V. Masi, direttore capo di divisione, comm. Alfredo d'Andrade, comm. prof. Paolo Orsi, prof. Gherardo Ghirardini, conte Alessandro Baudi di Vesme, e dott. Valentino Leonardi, *segretario*.

Dal 7 al 16 corrente, in quattordici sedute, la Commissione esaurì e portò a termine il suo lavoro.

Per l'isola di Caprera.

Presieduta dall'ammiraglio Bianco, si è radunata alla Maddalena, dal 6 all'11 corrente, la Commissione governativa composta dei signori conte Angelo Bianchi di Noascio, comm. ing. Alfonso Sparagna, comm. Bolla, col. Scolari, avv. G. Secchi-Picconi, e cav. Piperno, segretario, per dare esecuzione alla legge 14 luglio 1907, n. 503, che dichiara monumento nazionale l'isola di Caprera.

DOTT. ARDVINO COLASANTI, *Redattore responsabile*.

Roma 1907 — Tipografia Editrice Romana, Via della Frezza 59-61.

LE OPERE D'ARTE DEL MONASTERO DI TOR DE' SPECCHI IN ROMA.

(Continuazione e fine. — V. Fascicolo precedente).

II.

La decorazione pittorica delle pareti della chiesa di Tor de' Specchi ha un nobile complemento nell'elegante soffitto quattrocentesco, che ivi si conserva (Fig. 1). I piccoli cassettoni rettangolari nei quali é diviso, sono ornati di capricciosi fiorami rossi e grigi su fondo rosso; le travi maggiori, sostenute da belle mensole di legno scolpito, sono parimenti ricoperte di fregi vegetali; altri ornati ed una serie alternata di piccoli ritratti di S. Francesca ne rivestono gli sguanci. Lo stato di conservazione del soffitto è buono e non ebbe a soffrire risarcimenti arbitrari o manomissioni. Esso ci presenta un saggio molto raro dei soffitti delle abitazioni romane del quattrocento, che può essere annoverato fra i migliori oggi superstiti, per la eleganza della fattura e la sua ricca ornamentazione pittorica.

Nella biografia di S. Francesca, lasciataci da' Mattiotti, ha un posto notevole « *lo tractato delle battaglie che essa beata abe dalli maligni spiriti* ». Nonostante che l'autore dichiari di non voler riferire tutte le prove alle quali le virtú della santa vennero sottoposte, « *ma solo alcune per non essere prolisso* » (1), la narrazione di esse è largamente svolta, e sebbene non presenti molta varietà di particolari, è tuttavia un interessante documento per lo studio e la conoscenza della fisonomia psicologica di questa donna singolare. Il tema di ogni « *battaglia* » è sempre il medesimo. Lo spirito demoniaco, assumendo le forme più svariate e più paurose e repugnanti, a volte umane, a volte bestiali, come di terribile leone, di serpente, di agnello, di porco, di umile eremita, di fraticello, usando tutti i possibili infingimenti, ora le blandizie più insinuanti, ora le violenze più dolorose, e trasformandosi in mille orribili guise, appare alla santa, specialmente nelle ore della preghiera e della notte,

(1) ARMELLINI, *Vita di S. Francesca Romana*, scritta nell'idioma volgare di Roma del secolo XV, Roma, 1882, pag. 249.

e tenta con ogni mezzo di distoglierla dalla pratica inalterabile delle sue virtù. Ma ogni opera dello spirito del male è destinata ad infrangersi contro la costante fermezza di Francesca.

Le percosse, gli spaventosi terrori, le minaccie, i mostruosi contatti a nulla valgono, e quando l'ira del nemico infernale oltrepassa i limiti ad essa segnati dal

Fig. 1. — Soffitto della chiesa vecchia (particolare). — *Roma,* Monastero di Tor de' Specchi.

volere di Dio, un lieve movimento del capo o una luce più viva nell'angelo familiare della santa, basta per infondere nell'animo di lei quella forza che le assicura il trionfo.

Fra i titoli della santità di Francesca Ponziani, quello dei suoi contrasti con lo spirito del male non era meno glorioso degli altri per coloro che la stimarono meritevole degli onori dell'altare. Così le Oblate, sue seguaci, della fine del quattro-

cento, vollero illustrare ed eternare, in una forma rappresentativa, visibile, anche questi episodi della sua vita. E come già nel 1468 avevano fatto rappresentare nelle pitture della chiesa vecchia le sue mirabili azioni taumaturgiche e le sue mistiche visioni, così qualche decennio più tardi, nel 1485, vollero fermare il ricordo dei suoi dolorosi patimenti in una serie di affreschi monocromati che fecero dipingere in una delle pareti della stanza che precede la chiesa vecchia.

Fig. 2. — Storie di S. Francesca Romana. — *Roma,* Monastero di Tor de' Specchi.

Le pitture sono disposte anche questa volta in due serie di quadri successivi, l'una all'altra sovrapposta. Ogni scena è accompagnata da una lunga iscrizione esplicativa, in volgare romano e separata dalle altre per mezzo di eleganti pilastri e cornici quattrocentesche. Ognuna delle due serie è composta di cinque storie, i cui soggetti sono tratti dalle narrazioni del Mattiotti e rappresentati quasi sempre fedelmente sulla traccia del testo. I dieci quadri sono disposti nell'ordine seguente:

1° Nella serie superiore, la prima storia a sinistra di chi guarda, rappresenta S. Francesca, la quale, trovandosi in devoto raccoglimento nella sua stanza, vede a un tratto sorgerle innanzi tre maligni spiriti, « *uno in forma de rapace leone, laltro in forma de orrebile dragone et laltro in forma de grande serpente* » (1) che in

(1) Armellini, op. cit., p. 273.

varie e dolorosissime guise si dànno a tormentarla, finchè da un gesto dell'angelo familiare della santa sono messi in fuga (Tav. V). L'ambiente nel quale l'azione si svolge è sommariamente accennato con semplici pareti. L'atteggiamento della santa, gentile creatura dalle forme delicate e belle, esprime felicemente il fervore della preghiera ed il ribrezzo che suscitano i tre orribili mostri. L'angelo sta presso di lei e con un lieve atto della mano sta per fugare i tre spiriti infernali. L'affresco, che ha molto sofferto nella sua parte inferiore, è conservato abbastanza bene nelle altre. L'iscrizione di questa pittura è quasi del tutto cancellata.

Fig. 3. — Storie di S. Francesca Romana.
Roma, Monastero di Tor de' Specchi.

2° La scena seguente si svolge entro un elegante ambiente architettonico. La santa è sorpresa nella sua casa da tre spiriti malefici, dalle forme diaboliche, che, dopo averla in ogni modo atterrita, prendono a percuoterla « *con grande iracundia colli niervi de animali* » (1), finchè l'angelo, che non manca mai di assistere a questi episodi, non fa il solito gesto del capo o delle mani che libera alfine la misera Francesca (Tav. V). La scena di violenza è resa con molta efficacia. L'ira, il feroce accanimento dei tre demoni, la loro mostruosa natura, fanno un vivo contrasto con l'atteg-

(1) Armellini, op. cit, pag. 271.

giamento rassegnato e triste della vittima. Anche l'iscrizione di questo quadro è quasi del tutto perduta.

3° La scena successiva, che si svolge in due episodi entro una stanza adorna di bei motivi architettonici, è così illustrata dalla iscrizione: « *Como la beata Francesca andando per scaldare una tegola per lo marito che stava infermo, li apparse lo demonio in forma de serpente et langilo ne fece molti piezzi et tornando essa beata con la decta tegola se scontrao con lo demonio in forma de rapace leone* » (Tav. VI) (1).

Fig. 4. — Tavoletta rappresentante S. Michele.
Roma, Monastero di Tor de' Specchi.

4° Nella quarta storia si vede: « *Como li maligni spiriti stracciarono alla beata Francesca certi libri de oratione et da puoi strascinarono essa beata con grande terrore fore della soa cella* » (Tav. VI) (2). I due momenti della scena sono qui riuniti in un unico episodio. Tre demòni trascinano la santa in aperta campagna, mentre altri due

(1) Armellini, op. cit., pag. 288.
(2) Armellini, op. cit., pag. 277.

sono intenti a lacerare ed a distruggere i suoi libri di preghiera. Sull'alto di una piccola collina l'angelo osserva lo svolgersi della *battaglia*, lieto di poter registrare un nuovo trionfo di Francesca.

6° e 7° I due primi quadri della serie inferiore sono i più danneggiati di tutti. In uno di esso il soggetto è appena riconoscibile con l'aiuto della biografia del Mattiotti (1). Vi è rappresentato uno dei consueti assalti degli spiriti del male contro la santa. Tre demoni flagellano la loro vittima con fasci di serpenti, una bestia mostruosa l'atterrisce; l'angelo, come di consueto, assiste al cimento (2). Nell'altro quadro, ecco nuovamente tre spiriti maligni, che si presentano a Francesca in veste di religiosi e tentano d'indurla in vanità, esaltandone i meriti; ma le lunghe orecchie e le corna e le zampe artigliate rivelano alla santa il vero essere dei tre finti monaci ed anche questo volta la *battaglia* finisce con scorno del demonio.

8° Nella scena successiva è rappresentato lo spirito malefico nell'atto di afferrare Francesca per le spalle e di gettarla contro un orribile cadavere in putrefazione da lui portato nel mezzo della stanza (3). Anche questa pittura è molto danneggiata nella sua parte inferiore (Fig. 2).

9° Nel quadro seguente si vede il demonio, che in veste di vecchio eremita, cerca di persuadere Francesca a seguirlo nella vita solitaria e di penitenza. Ma alla acuta penetrazione della santa non sfugge la reale natura del falso eremita, il quale è costretto a rinunziare ai suoi malvagi propositi (4). L'azione è rappresentata presso una casa, in vista della campagna, dove si scorge la piccola chiesa del finto anacoreta, ombreggiata da una palma (Fig. 3). L'ultimo quadro è del tutto perduto.

Questa serie di affreschi venne eseguita nel 1485, come si desume da una iscrizione, posta su di essi, nella quale si legge: *Anno salutis MCCCCLXXXV*. Essi sono dipinti a monocromato di terretta verdognola; e costituiscono per questa particolarità un saggio molto raro nella pittura romana contemporanea.

Mostrano una grande unità di esecuzione, come appare evidentemente dalla uniformità dei motivi architettonici, dei tipi degli angeli e dei demoni.

Il tipo della santa si presenta invero con qualche lieve differenza da un quadro all'altro, manifesta per la maggiore delicatezza di forme con cui è rappresentato in alcune storie, in confronto di quelle più vigorose e forti che esso ha in altre, come nella terza, nella sesta e nella nona. Se non che le strette e numerose analogie che gli elementi di tutte le composizioni della serie hanno fra loro, tolgono quasi ogni importanza alle difformità accennate.

L'autore di queste pitture non lasciò alcuna traccia scritta dell'essere suo. Tuttavia i caratteri stilistici della sua opera palesano con chiara evidenza la scuola artistica nella quale egli si formò e le influenze che su di lui si esercitarono. Anche questa volta ci incontriamo in un saggio della penetrazione dell'arte del Gozzoli nella pittura romana della seconda metà del quattrocento. Il tipo di S. Francesca, specialmente in alcune scene, come nella quarta e nella nona, è manifestamente ispirato dai noti tipi muliebri del Gozzoli; uguale riscontro presentano le diverse repliche dell'angelo tutelare della santa con gli angeli gozzoliani. Così le architetture, il modo di comporre la scena, ricordano assai bene gli elementi analoghi delle pitture del maestro toscano.

(1) Armellini, op. cit., pag. 275.
(2) Armellini, op. cit., pag. 287.
(3) Armellini, op. cit., pag. 252.
(4) Armellini, op. cit., pag. 249.

Tuttavia anche in questi affreschi, come in quelli della chiesa, è notevole la grande parsimonia con cui sono usati gli elementi decorativi, la mancanza di varietà e di fantasia nei particolari del costume, l'assenza di suppellettili domestiche, di bei motivi paesistici.

I fatti rappresentati si svolgono generalmente nell'abitazione di S. Francesca, in stanze molto semplici, quasi monastiche, talvolta arricchite di qualche elemento

Fig. 5. — La Crocifissione. Trittico di scuola marchegiana. (Sec. XV).
Roma, Monastero di Tor de' Specchi.

architettonico, sfornite affatto di mobili e di arredi. Forse l'artista volle meditatamente rendere così il carattere austero dei luoghi abitati dalla santa ed uniformarsi alle esigenze della verità storica, troppo nota e precisa, rispetto alle persone ed ai luoghi, perchè potesse essere trascurata nella casa stessa delle Oblate.

Certo i soggetti che il nostro pittore andava illustrando erano di una trattazione piuttosto difficile e ingrata, per la uniformità obbligatoria dei personaggi e dell'azione e la severità dei sentimenti dominanti. Nondimeno anche in queste pit-

ture si riscontrano pregi che attestano la notevole perizia dell'autore. La rappresentazione del nudo, nei personaggi infernali, è trattata con una conoscenza dell'anatomia umana quasi perfetta. Il robusto modellato dei corpi, la esatta proporzione

Fig. 6. — Pizzo in punto di Venezia. (Sec. XVIII).
Roma, Monastero di Tor de' Specchi.

delle membra, la varietà, la scioltezza dei loro atteggiamenti, la vigorosa espressione dei volti, dà nei personaggi demoniaci qui rappresentati una interpretazione del tipo, realistica, vivace e piena di spirito. L'azione che essi compiono certo non è simpatica e disgusta; ma conviene riconoscere che è resa con molta vita e con esatto intendimento della loro perversa natura. All'opera dei demoni si oppone con felice

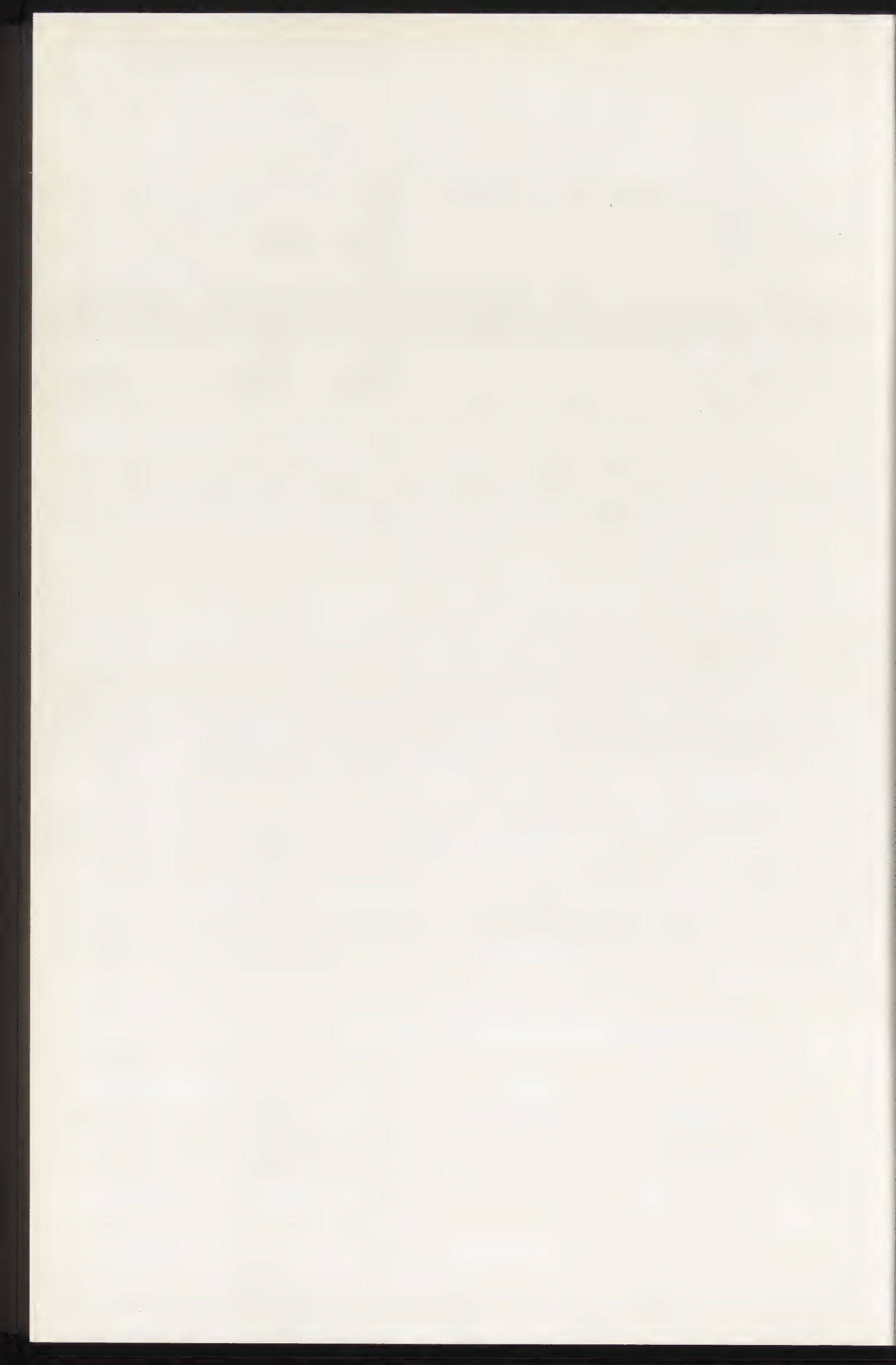
Storie di S. Francesca Romana

ROMA — Monastero di Tor de' Specchi

Tav. V

Storie di S. Francesca Romana

ROMA — Monastero di Tor de' Specchi.

Tav. VI.

contrasto quella di Francesca, vittima dolce, triste e passiva, dalle forme piacevoli e delicate e quelle dell'angelo dal gesto liberatore.

Il disegno delle forme non è molto minuzioso ed è anzi piuttosto rapido e qualche volta apparisce sommario e trascurato, come nella trattazione delle vesti e delle pieghe, che scendono per solito diritte e piuttosto dure. È però da osservare che non poco contribuisce a formare questa impressione l'opera degl'inesperti restauratori che passò su queste pitture, alterandone alquanto l'aspetto ed il carattere primitivo ed anche il loro stato di conservazione, che in alcune parti è gravemente compromesso. Gl'interni di stanze rappresentati in questi dipinti rivelano nell'autore una conoscenza delle leggi prospettiche abbastanza buona, così gli scorci delle figure, alcuni dei quali, come quello del cadavere giacente a terra nella ottava scena, sono molto arditi e felicemente riusciti.

Nel suo complesso questo ciclo di pitture non suscita una impressione estremamente piacevole. La mancanza di vivacità e di effetti coloristici, la uniformità delle azioni espresse, l'austerità dell'ambiente nel quale esse sono svolte, dà loro una freddezza e una monotonia di sentimento affatto monastico. Tuttavia sono meritevoli di considerazione per i notevoli pregi tecnici che presentano e sono interessanti come buon saggio dei monocromati quattrocenteschi e nuova testimonianza della irradiazione dell'arte del Gozzoli.

Alcune altre opere d'arte che il monastero di Tor de' Specchi possiede, avanzi del suo ricco patrimonio artistico di un tempo, sono pure meritevoli di nota.

Fra queste vanno ricordate due tavolette dipinte, di maniera bizantina, rappresentanti l'una il Salvatore in trono, benedicente, l'altra l'arcangelo Michele. La prima è ormai danneggiatissima, specialmente nel volto, i cui tratti sono quasi irriconoscibili. Pure ciò che dell'opera ancora sopravvive dimostra il suo pregio di un tempo. Il Redentore, seduto in un grande trono, in atto di benedire, secondo la liturgia greca, vestito di tunica e di pallio a pieghe minute e sottili, rilevate d'oro, è una figura grandiosa e bella. I suoi caratteri stilistici sono quelli di un'opera del secolo XII o della prima metà del successivo, nella quale appaiono ancora alcuni riflessi della grande arte della seconda età aurea bizantina. Una iscrizione greca, posta in basso della tavola, presso i piedi del Salvatore, complica, più che non illumini, lo studio di questo dipinto. In essa si legge: ***Κύριε ἐλώισον τὸν δοῦλόν σου ἱερέα Φαῦστος Κομπελόνιο Ῥομέο.*** Da una traduzione letterale della iscrizione non è possibile ricavare il senso logico di essa, per difetto di concordanza delle ultime parole, ***Κομπελόνιο Ῥομέο***, che comprendono evidentemente il nome di una persona, con quelle che precedono. Noi crediamo piuttosto che nella parola ***κομ*** che precede il nome di ***πελόνιο Ῥομέο*** si debba riconoscere la congiunzione latina *cum*, grecizzata nella grafia. Nè l'ipotesi sarebbe troppo arrischiata. Poichè è noto infatti che non sono rari in tutto il Medio Evo, specialmente nel mezzogiorno d'Italia ed a Ravenna, nei paesi che più furono penetrati dalla civiltà bizantina, i casi d'iscrizioni latine di lingua e greche di caratteri o anche miste. Ammessa tale ipotesi, la iscrizione direbbe: « *Signore, abbi pietà del servo tuo sacerdote Fausto con Pelonio Romeo* » e conosceremmo così oltre al nome del committente della pittura, il sacerdote Fausto, anche quella dell'autore di essa, Pelonio Romeo. E potremmo anche trarne un argomento di molto valore per ritenere che l'artista che in tal guisa tracciava la iscrizione fosse un occidentale, probabilmente del mezzogiorno d'Italia, il quale andava con grande fedeltà e fine intendimento riproducendo forme e tipi artistici bizantini.

L'altra tavoletta, rappresentante su fondo d'oro l'arcangelo Michele, come un

giovane cavaliere, armato di corazza e di spada, coperto di lunga dalmatica, annotata sulla spalla sinistra, mostra anch'essa i caratteri di una imitazione bizantina dovuta ad un artista italiano, forse senese, del secolo XIII, se non anche più tardo

Fig. 7. — Orologio con sculture in legno.
Roma, Monastero di Tor de' Specchi.

(Fig. 4). Il suo stato di conservazione è buono. In basso, qualche tratto d'imprimitura è caduto, lasciando scoperta la tela, sulla quale sono distesi l'intonaco ed i colori. Questa pittura dovette un tempo appartenere ad un insieme più vasto, come appare dalle commessure che sono nella cornice di essa. Un piccolo fregio

rappresentante una testa umana fra sottili ornati, disegnato sulla fascia della corazza, di gusto schiettamente classico, conferma l'origine italiana dell'autore della pittura. La quale in ogni modo non è priva d'interesse ed è piacevole per le belle forme del celeste cavaliere, il suo nobile aspetto, la eleganza dell'abbigliamento e la diligenza con cui tutte le parti sono disegnate e colorite.

Nel parlatorio di Tor de' Specchi è un trittico di scuola marchegiana, della prima metà del secolo XV, di qualche pregio (Fig. 5). Nella parte centrale è rappresentato Gesù crocifisso e la Vergine e S. Giovanni ai lati. Nelle due valve laterali del trittico sono espressi un santo vescovo ed un altro giovane santo, forse S. Eustachio o S. Giuliano; nella lunetta che sovrasta il trittico è la figura dell'Eterno benedicente. Forti restauri, inabilmente condotti, alterarono molto i caratteri originali dell'opera, oscurando i colori, confondendo spesso i segni delle forme. Tuttavia alcuni particolari dell'opera conferiscono a questa un pregio non trascurabile. Il corpo di Cristo pendente dalla croce è disegnato finemente; nella testa piegata sulla spalla con l'abbandono della morte, ed ombreggiata da lunghe chiome disciolte, è un forte sentimento drammatico. Così è delle figure della Vergine e di S. Giovanni, piangenti ai piedi della croce. Forse una leggera e prudente pulitura del dipinto potrebbe restituirgli molta parte del suo carattere primitivo e la precisione e la finitezza dei contorni che i restauri gli hanno tolto.

Fig. 8. — Paesaggio.
Particolare della decorazione del refettorio.
Roma, Monastero di Tor de' Specchi.

La parte più nobile del monastero è oggi la chiesa della SS. Annunziata. La elegante sontuosità ed il buon gusto della sua decorazione e degli arredi sacri fanno di essa uno dei saggi più notevoli dell'arte romana del principio del seicento. Bei parati di damasco rosso del secolo XVII rivestono le pareti della chiesa; marmi preziosi adornano l'altare, la tribuna, la balaustra. Sull'altare è un quadro di scuola veneta del principio del seicento, rappresentante l'Annunciazione, ottimo di colore e di piacevole composizione. Notevoli anche, per bellezza di stile, sono gli stalli corali. La porta maggiore è elegantemente ornata di sculture in legno di gusto barocco e di bellissimi battenti in bronzo. Ma l'ornamento più prezioso della chiesa è una tovaglia di altare, adorna di un pizzo ad ago, alto 55 centimetri ai lati e circa 10 davanti, in punto di Venezia, a rilievo. Il disegno a candeliere, su fondo esagonale, è nello stile francese del secolo XVIII, assai minuto, elegante ed eseguito con mirabile perfezione (Fig. 6).

Un altro saggio dell'arte barocca romana, rappresentata nelle opere del monastero di Tor de' Specchi, è un grande orologio, ornato di sculture in legno (Fig. 7). Il motivo della decorazione è dato da due rami di palma, intrecciati intorno alla cassa dell'orologio, fra i quali svolazzano due putti in atto di sorreggerlo. Nelle due piccole figure, floride, ridenti, festose, è un senso di vita ammirevole; la irrequietezza e la mobilità infantile e tutta l'opera rivela un gusto decorativo raffinato ed una perfetta intelligenza delle forme.

Fig. 9. — Paesaggio. Particolale della decorazione del refettorio. — *Roma,* Monastero di Tor de' Specchi.

Un'altra parte del monastero degna di osservazione è il suo refettorio (Tav. VII). La eleganza degli stalli, riccamente adorni di cornici e di pilastrini scanalati, e le belle pitture che rivestono le pareti dell'ampio salone, dànno a questo un carattere monumentale che in Roma non ha riscontro in altri simili ambienti.

La parte più notevole della decorazione del refettorio è quella pittorica. Essa è formata da una serie di grandi quadri in affresco, eseguiti nella seconda metà del secolo XVIII. Rappresentano generalmente soggetti paesistici, spiagge marine basse e luminose e riviere con scene pescherecce; orizzonti della campagna romana, con belle prospettive di rovine classiche ed episodi pastorali; interessanti vedute di Roma, dei monumenti antichi più noti, come il Colosseo ed i ruderi del Foro; interni di ville con stagni e fontane e piccoli boschetti, fra i quali si aggirano donne e cavalieri in sfarzosi costumi settecenteschi (Fig. 8 e 9). La maniera rapida, un po' sommaria con cui queste pitture sono trattate dà loro il carattere di gioconde improvvisazioni, che l'artista ha saputo vivificare ed allietare con la grande esuberanza di una fantasia poetica e vivace, con fine gusto decorativo, con una interpretazione della natura esatta e brillante. Il paesaggio è trattato di solito in piani molto bassi, profondi e luminosissimi e con grande intelligenza della prospettiva aerea. Abbondano in esso uomini ed animali, in episodi pieni di sapore realistico e spesso umoristico, come le piccole contese, i giuochi, gli inseguimenti. Lo stile facile, rapido, brioso di queste pitture, la larga parte fatta in esse ai motivi architettonici antichi ed il sentimento quasi romantico con cui essi sono interpretati, la maniera larga e d'impressione con cui sono resi i particolari, richiamano alla memoria l'arte dei paesisti che a Roma lavorarono nel settecento, come il Panini e l'Orizzonte, volgarizzando la grande arte di Claudio Lorenese. Così una nota artistica, di carattere brillante e profano allieta la severa austerità dell'ambiente monastico di Tor de' Specchi e presso la umile cella dove S. Francesca Romana visse, suscita come una lieve eco della gioconda e spensierata vita settecentesca.

Attilio Rossi.

Refettorio.

ROMA — Monastero di Tor de' Specchi

DUE DISEGNI DI REMBRANDT NELLA PINACOTECA DI NAPOLI

La Pinacoteca del Museo Napoletano possiede, oltre ad una ricca collezione di stampe, una raccolta di disegni, l'una e gli altri donati da Vittorio Emanuele II. Due fra questi sono di Rembrandt ed hanno una tal potenza di suggestione, da render necessaria non una pagina descrittiva, che qui come sempre sarebbe inutile, ma un breve commento.

I pittori olandesi hanno tutti più o meno l'aspetto di persone di una stessa famiglia, ed hanno in comune abitudini, visioni e predilezioni. Rembrandt vive in un altro mondo. Mentre i primi si compiacciono di respirare l'atmosfera domestica e di rappresentarne l'intima pace, il suo spirito ansioso si rifugia nella leggenda, intento ad imaginare ciò che a lui suggeriscono i libri sacri dell'antico e del nuovo testamento. A poco a poco i personaggi dell'epopea biblica diventano quelli tra i quali veramente è nata la sua anima. A gruppi, o come solitarie apparizioni, essi lo guardano familiarmente, ed egli li chiama, li attrae dalla loro lontananza, li fa rivivere nella sua luce, che ha spesso la virtù di concentrare in un raggio tutto lo splendore del sole. E di ciò che quegli uomini erano nel libro che narra le loro vicende, non rimane se non per brevi istanti il ricordo.

Ecco il primo disegno: rappresenta Giuseppe che spiega i sogni a Faraone. Nel centro, sotto un baldacchino è il re, a destra Giuseppe, inginocchiato sopra uno dei gradini che conducono al trono; a sinistra due personaggi vestiti di lunghe zimarre. Questa non è descrizione; è l'indicazione sommaria di una figurazione schematica e serve soltanto a mostrare, con l'aiuto della fotografia qui pubblicata, la linea del disegno. La quale è perfetta come in un quadro che l'imaginazione veda in modo così distinto, da poterne segnare ogni parte senza pentimenti, quasi la scena fosse presente.

Ho detto che il soggetto di questa scena è Giuseppe ebreo che spiega i sogni al re. Noi riconosciamo il raccontatore e ricordiamo le sette vacche grasse e le altre sette macilente e le sette spighe opime e le altre esili e grame, di cui parla la Genesi, e la profezia degli anni di abbondanza e di carestia che dovranno successivamente allietare e funestare l'Egitto. Per un istante adunque ci par quasi di udire le parole dell'uomo inginocchiato e partecipiamo all'impressione che negli ascoltatori deve produrre il duplice vaticinio. Poi dimentichiamo la Bibbia, attratti in un nuovo mondo. Chi è quel sovrano in trono con quel turbante sormontato da una corona? chi è quell'uomo enigmatico che sorride alla sua sinistra e ha in capo un cappello inverosimile? e dove avviene la scena: in un luogo aperto o in una sala? Non sappiamo; ma certo qui c'è come una voce, un'onda che si dilata e invade lo spazio, una potenza che affascina e costringe alla immobilità. Appena chiusi e perduti nell'incanto dell'arte, sentiamo che in quel luogo i personaggi, benchè distanti, sono stretti e fusi da un medesimo sentimento e i loro attimi di vita sono segnati dalle parole che pronunzia il giovinetto prostrato. Sentiamo che raramente nell'arte è stata con una così semplice potenza e con mezzi ancora intuitivi

e quasi schematici rappresentata l'attenzione. E, senza più pensare alla profezia biblica, ci abbandoniamo a contemplare quegli uomini attenti, fissi con quella intensità di sguardi convergenti sull'uomo che parla, come se per un'ora nessuna altra cosa del mondo avesse valore e significazione oltre quella parola.

Rembrandt. — Giuseppe spiega i sogni a Faraone. — *Napoli*, Museo Nazionale.

Ci è assolutamente ignoto, se questo disegno del grande pittore olandese fosse destinato a divenire un quadro o un'acquaforte, e la medesima ignoranza rende libera la nostra imaginazione dinanzi al secondo disegno.

Mentre il primo da me commentato esprime l'immobilità nell'attenzione, questo rappresenta il movimento rapido, fulmineo.

Siamo nella tenda di Oloferne ove Giuditta è entrata per affascinare e per uccidere. Il guerriero è immerso nel sonno. Ella ha preso con la destra il pugnale appeso accanto al letto e con la sinistra ha ghermito il dormiente per i capelli.

La scena si è svolta con la velocità del baleno, e noi siamo qui presenti alla strage voluta dal destino, per la salvezza di un popolo.

Questi i nostri ricordi appena cominciamo a guardare il disegno. Ma subito l'artista coi suoi tratti di penna impetuosi, coi pochi segni formidabili coi quali è rappresentato di scorcio l'uomo sgozzato nel suo letto, ci prende e ci comunica il brivido che ci annunzia la presenza di ciò che nella vita non era apparso mai.

Rembrandt. — Giuditta uccide Oloferne. — *Napoli*, Museo Nazionale.

Mai infatti avevamo veduto, in quella atmosfera di strage, una creatura la quale somigliasse costei che, calma e sicura, con gli occhi bassi e la pura bocca socchiusa, compie rapidamente la sua opera di morte, mentre il delirio che la circonda in quel silenzio della tenda non dà un fremito alla sua anima e alla piccola mano che uccide.

Poche volte la penna o la matita di Rembrandt, nell'impeto della subitanea ispirazione, è stata così furiosa e terribile. Noi imaginiamo l'orrenda agonia nell'ombra, vediamo il corpo che improvvisamente si contorce e sussulta, poi il capo ricadere inerte, sotto la forza delicata e vittoriosa. Chi sa in qual modo nuovo e

affascinante il grande maestro avrebbe manifestata in questa opera la magìa del chiaroscuro, e le linee quasi frenetiche del disegno avrebbero rivelato ciò che doveva trionfare nella luce o perdersi nel mistero!

Dove è più la leggenda o la storia? I personaggi e i fatti che avevano attratto il grande pittore, appena veduti da lui, sono diventati i suoi stessi pensieri, si sono trasformati nel mondo della sua imaginazione alla quale hanno aggiunto una nuova ricchezza. Noi stessi, che per un istante avevamo pensato a Giuditta e a Giuseppe ebreo, siamo subito condotti lontano, in un nuovo ritmo di poesia e di vita. Qui non più figure determinate o noti avvenimenti, ma l'apparizione di idee che prendono una prima forma visibile, per divenire immortali. Nel primo disegno è l'attenzione, che sospende il respiro, e rende fisso lo sguardo e immobile il corpo; nel secondo è il movimento convulso, disordinato, rapidissimo, d'una fragile creatura che uccide un forte guerriero nel sonno.

Due disegni che servono a far sempre più comprendere chi era Rembrandt e come, oltre la storia e il mito, anche la realtà, pur attraendolo, non riuscisse mai a dominarlo. Come un direttore d'orchestra, egli infatti impose allo spettacolo del mondo il ritmo della sua vita, e lo espresse, nella musica del colore, con note che cantano sommesse nella penombra o squillano vittoriose nell'opera che contempliamo e si ripercuotono nella nostra imaginazione.

Angelo Conti.

UN DIPINTO ATTRIBUITO A MELOZZO DA FORLI' NELLA GALLERIA NAZIONALE DI ROMA.

Nella Galleria Corsini (Nazionale) di Roma si vede esposto un S. Sebastiano, acquistato or son tre anni, che si riteneva fosse stato eseguito in origine per la chiesa della Pace, quando fu rinnovata da Sisto IV, venduto probabilmente nel 1825 a un principe napoletano, che lo lasciò agli eredi come opera di Melozzo da Forlì.

Anche io accolsi questa opinione.

Ma un giorno mi recai nella chiesa di S. Vito in Roma, ove in una cappella ammirai il noto affresco che mostra le forme delle opere di Antonazo Romano. Esso è diviso in due piani: in quello superiore si vedono rappresentati la Vergine col Divin Figliuolo nel mezzo, ai lati S. Crescentia e S. Modesto *balio* di S. Vito. Nell'inferiore scorgonsi ritratti S. Sebastiano, S. Margherita e S. Vito. Nel mezzo dello spessore dell'arco di muro, che sporge dalla cappella, è dipinto il busto del Redentore — con alcuni serafini — che sostiene un libro aperto in cui è scritto: *ego sum via veritatis.*

Mi sorpresero subito alcune affinità tra il S. Sebastiano di questo dipinto e quello della *Galleria Nazionale*, onde io mi diedi a verificare bene la cosa.

Innanzi tutto é da por mente che la chiesa di S. Vito e Modesto fu edificata da Sisto IV, secondo un'iscrizione posta sull'architrave e riprodotta dal Forcella (*Iscrizioni*, t. XI, p. 151, n. 356) la quale dice: *Sixtus IIII Pontifex Maximus fundavit, 1477;* l'affresco poi ha la data del 1483. — Sicchè siamo nell'epoca nella quale fiorì Antonazo, i cui caratteri si rivelano nell'affresco. Notiamo poi che la mezza figura del Cristo ha la testa simile a quella del Redentore che è effigiato nel centro del trittico della chiesa parrocchiale di Nemi, ai cui lati sono rappresentati i due SS. Giovanni; mostra il medesimo aspetto austero con lineamenti marcati, la carnagione rossastra.

La Vergine e il divin Figliuolo hanno le stesse forme delle altre opere del Maestro, le mani alquanto aggranchite, la carnagione di color quasi terreo, il tipo medesimo, serio, grave. Lo stesso è da dire dei due Santi che stanno ai lati. Le figure poste al piano più basso hanno invero la capigliatura bionda, le carni più chiare, più animazione e maggior finezza. Sono tutte di modellato largo e di forme piene, come le altre figure delle altre opere del Maestro, eseguite nella medesima maniera, quali quelle della cappella di S. Caterina nella sagrestia della chiesa di S. Maria sopra Minerva e la pala di altare in Capua.

La Santa Margherita poi ha la testa tondeggiante, le guance piene, la fronte ampia e alta, il mento corto, gli occhi piccoli, il tipo simile a quello della Santa Lucia nella cappella di S. Caterina, su ricordata. E, per accennare a qualche altro maggior particolare, osservo che la Vergine ha il manto riportato sulle ginocchia e posa la mano destra vicino al divin figliuolo, come nel dipinto di Antonazo della Galleria Corsini, e la santa Crescentia nelle pieghe del manto richiama il S. Paolo dello stesso quadro; del resto non sono il primo ad attribuire ad Antonazo questo dipinto (Vedi *L'Arte*, anno V, p. 333).

Qui è bene ricordare che Antonazo in alcune sue opere richiama l'arte umbra, in ispecie le opere di Fiorenzo Di Lorenzo; ma egli ebbe contatto con

Melozzo da Forlì, col quale fu a lavorare nella Biblioteca Vaticana (1480-81) (1), e naturalmente acquistò non poco della larghezza del suo stile oltre a certe caratteristiche proprie di lui.

La figura del S. Sebastiano è effigiata dritta, in piedi; riposa sul fianco destro,

Antonazo Romano. — S. Sebastiano e S. Margherita. — *Roma*, Chiesa di S. Vito.

che sporge, e mostra conseguentemente il corpo alquanto arcuato nel lato sinistro, il petto largo e in rilievo accentuato, i piedi grandi, erti, il viso pieno, la bocca piccola con le labbra tumide, il naso grosso in punta, gli occhi piuttosto piccoli, la testa alquanto più larga nel mezzo con la fronte bassa, e un'abbon-

(1) MUNTZ, *Les arts à la cour des Papes.*

dante capigliatura bionda. I muscoli del torace sono ben marcati, così i lineamenti del collo e la rotula del ginocchio destro. Si presenta quasi di faccia, col viso volto di tre quarti verso il lato destro; cinge ai lombi una breve fascia quasi senza pieghe.

Descrivendo questa figura ho ritratto minutamente anche quella del S. Sebastiano della Galleria Nazionale, con la sola differenza che questa riposa sul fianco sinistro che sporge, e quindi conviene applicare a questo lato i caratteri che abbiamo trovati in quello destro nell'altra figura. I capelli biondi, sottili, abbondanti sono simili a quelli del medesimo santo della chiesa di S. Vito; essi mostrano però le luci più vivide, sia perchè dipinti su tavola, sia perchè meglio conservati.

Antonazo Romano. — La Vergine con gli Uditori di Rota. — *Roma*, Galleria Vaticana.

I due devoti di profilo netto sono ritratti con la più scrupolosa evidenza e copiati dal vero, pieni di vita: ci ricordano una devota ai piedi di un S. Vescovo nella cappella di S. Caterina, più volte richiamata, nella quale notiamo la medesima precisione di segno, una positura analoga, la medesima finitezza, naturalezza e forza di espressione. Ma un riscontro anche più preciso e particolareggiato è offerto dalla figura del donatore, dipinta nella tavola che trovasi nella chiesa di Fondi.

I due donatori del quadro della Galleria Corsini hanno anche una chiara affinità con i dodici del tribunale di Rota, figurati in ginocchio nel dipinto del maestro nella Galleria Vaticana, in cui sono effigiati la Vergine in trono col Putto, S. Pietro e S. Paolo.

Nè vale porre innanzi la suprema finitezza del quadro della *Galleria Nazionale*, che in certo modo supera il dipinto del Vaticano e altre cose di Antonazo; giacchè il S. Sebastiano della chiesa di S. Vito è veramente una bella figura, molto bene eseguita, ed anche il S. Vito nel medesimo affresco è un'altra distinta ed attraente figura.

Infine, questa tavola non potrebbe essere stata eseguita da Melozzo, che nel 1491 non aveva più dimora in Roma, e non resta che dichiararla dipinta da Antonazo di Benedetto Aquilio.

Dopo avere esaminati i raffronti stilistici, diamo un'occhiata ai documenti che suffragano e corroborano la nostra tesi.

*
* *

Costantino Corvisieri (Antonazo Aquilio — *Buonarroti*, 1869) riporta il contratto in data 1491 a dì 12 novembre, dal quale risulta che Guglielmo Pereiro, uditore della Sacra Rota allogò ad Antonazo la pittura della cappella di Pietro Altissen, abbreviatore del Parco minore e segretario di Innocenzo VIII, morto il 21 agosto 1490. Ne riferiamo i seguenti tratti, che ci sembrano di maggiore importanza. « *Sia noto e manifesto a chi legerà la presente scripta come io Antonazo de Benedetto pentore me so convenuto e o fatto patto collo reverendo patre Guillermo de Pereriis auditore in rota de depengnere una cappella della bona memoria de misser Pietro de Altissena posta in Sancta Maria della Pace... Item prometto a Sua Signoria de mettere la cornice dell'arco de oro fino tutto affatto; e de novo nella tribuna della cappella depengnere la trasfiguratione de Iesu X.po con una nubila razata de oro fino: de ullato Moises e delaltro Elea e de sotto a Cristo pegnere Sancto Pietro, Santo Iuanni evangelista e Santo Iacobo... Item de sotto alla trasfiguratione in mezo dipengnere la Vergine Maria assedere collo figliolo in braccio, col manto de azuro fino della Mangna, et appiede alla Vergine Maria* **pengnere misser Pietro de Altissena** *e dall'altro lato sua signoria* (il Pereiro), *et da un canto della Vergine Maria depengnere* **Santo Sebastiano**, *dall'altro lato pengnere Sancto Fabiano.....*

« *Io Antonazo scripsi mano propria affede* ».

Ora, quale poteva essere questa cappella? Di essa non ci resta alcuna traccia, quindi potremo valerci solo di induzioni per cercare di determinarla.

Il Corvisieri trovò che solo alla seconda cappella dopo l'altar maggiore *a latere Evangeli*, alla sinistra di chi entra, era ingiunto l'obbligo di un anniversario in suffragio dell'anima di Pietro Altissen, come risulta dalle *Visite apostoliche del 1626*. Rilevasi poi dalle medesime *Visite* che nell'altare eravi dipinta la *Natività* da molto tempo, ed era posta *sub invocatione Sancti Praesepi, seu S. Sebastiani*. Non parmi possa esserci dubbio sulla identificazione della cappella in cui dipinse Antonazo. In questa si celebrava l'anniversario, e in nessun'altra, del suo fondatore Altissen; essa era detta *S. Praesepi* nel 1626; ma si ricorda che era anche chiamata *S. Sebastiani*, ed abbiamo veduto che tra i santi da dipingersi nell'altare eravi appunto *S. Sebastiano*.

E qui è da notare col Corvisieri che probabilmente il segretario di Innocenzo VIII vi introdusse la figura di S. Sebastiano, in Roma venerato come protettore dei morbi, per isciogliersi da un voto fatto in occasione di qualche contagio. Non si ha notizia se il contratto avesse esecuzione. Ma abbiamo già dimostrato che nella chiesa della Pace vi è una cappella cui era congiunto l'obbligo di un anniversario all'Altissen, quindi in qualche modo doveva essergli appartenuta. Questa cappella si

ANTONAZZO ROMANO — S. Sebastiano.
ROMA — Galleria Nazionale.

chiamava di *S. Sebastiano*, la cui effigie non vi si vedeva più nel secolo XVII, ma eravi invece un **antico** quadro del *Presepio;* quindi quella denominazione deve essere remotissima ed anteriore alla seconda, quando fu chiamata della *Natività*. La figura di *S. Sebastiano*, secondo il contratto, doveva esservi rappresentata con altre e quelle **dei due devoti** Altissen e Pereiro. Ora nel quadro di *S. Sebastiano* della Corsiniana si vedono appunto **due devoti**, uno da una parte e uno da un'altra in ginocchio, e una tradizione vuole che esso provenisse dalla chiesa della Pace. Che cosa dunque deve essere accaduto? La risposta, da quanto precede, è facilissima: invece di fare una pittura con la *Vergine*, ecc., Antonazo dipinse una tavola in cui lasciò la figura di *S. Sebastiano*, per il quale sembra che il committente avesse una devozione particolare, con **i due** Altissen e Pereiro, che erano forse la parte più importante per questo ultimo; da ciò la cappella fu intitolata dal nome del Santo martire, diversamente sarebbesi detta della Madonna, ecc. (1).

Riproduco qui le due figure di S. Sebastiano: una della piccola chiesa di S. Vito, eseguita nel 1483, e quindi anteriore all'altra dipinta dopo il 12 novembre 1491 e il quadro della Galleria Vaticana ascritto ad Antonazo.

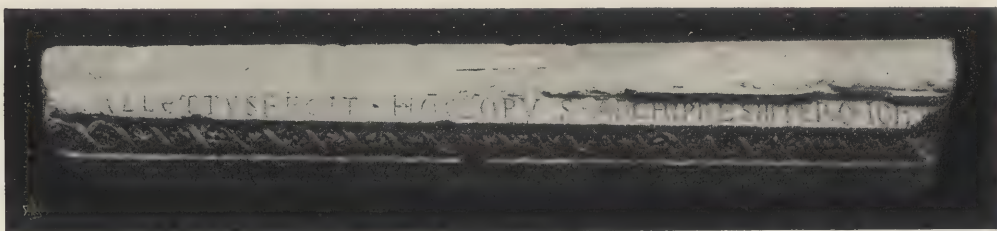
GIORGIO BERNARDINI.

(1) Nell'*Arte*, anno VIII, pag. 120-122, è riprodotta la mezza figura di S. Fabiano Papa, che ivi viene ascritta a Melozzo da Forlì: ho sentito accennare anche ad un altro frammento eseguito nel medesimo stile; io non posso dirne di più perchè non li ho veduti, ma in ogni modo se si potesse dimostrare che facevano parte di un *ancona* insieme col San Sebastiano, sarebbe provato sempre meglio il mio assunto; nel contratto di Antonazo su riferito, si discorre anche di un S. Fabiano.

La mezza figura di S. Fabiano, per quanto si può comprendere dalla fotografia, è simile a quella di un S. Papa, forse S. Gregorio Magno, che ha presso l'orecchio la colomba immagine dello Spirito Santo, esistente nel ciborio di *S. Giovanni in Laterano*, opera assegnata al nostro maestro con le altre che ivi si vedono.

IL FIGLIO DI PIETRO VASSALLETTO A CIVITA LAVINIA.

La chiesa collegiata di Civita Lavinia andò soggetta nel sec. XVIII a tali restauri che tutta la decorazione e la suppellettile marmoree medievali di essa furono guaste e disperse senza che ne rimanesse traccia.

È gran fortuna perciò che il sig. Seratrice, ispettore onorario dei monumenti, abbia potuto ricuperare in questi giorni un frammento marmoreo con iscrizione, appartenuto già a quella decorazione. È un frammento di cornice (lungo m. 0,86, alto m. 0,10) costituita da una fascia, un listello, una fascia inferiore inscritta, un ovolo scolpito a rosette, attorno alle quali gira e s'incrocia un doppio nastro, e un altro listello.

La iscrizione, mutila, della fascia inferiore dice:

.....SSALLETTVS FECIT · HOC OPVS · ARCHIPRESBITERO · IOHS (*sic*).....

e deve indubbiamente restituirsi e leggersi: ..... *Bassallettus fecit hoc opus archipresbitero Johanne.* Che la epigrafe fosse anche datata è — per ciò che si dirà poi — più che probabile. Al posto di essa eravi un'altra iscrizione più antica, di cui rimangono visibili soltanto queste lettere:

////////C/////III TEPO/////

le quali debbono leggersi o:

.... *indi*C*tione* .... III TE*m*PO*re* ...

ovvero:

.... *indi*C*tione* III TE*m*PO*re* ...

È impossibile su così pochi elementi paleografici precisare un'età: tutt'al più mi pare si possano indicare i secoli IX e XI come termini cronologici. (1) Comunque, è evidente che il marmo era stato già adoperato prima che il Vassalletto se ne servisse di nuovo, cancellandovi la iscrizione primitiva e sovrapponendovi quella col proprio nome.

Che uno dei Vassalletto avesse lavorato a Civita Lavinia era fin qui cosa affatto sconosciuta e ci viene ora per la prima volta - e in modo incontestabile - rivelata dal nostro marmo.

(1) A Civita Lavinia « non ho trovato alcun avanzo che possa assegnarsi all'intervallo che « passò fra il secolo V ed il secolo XIII » scrive il Nibby *(Dintorni di Roma,* II, 172) il quale segue l'opinione del Ratti *(Storia di Genzano,* 47) che cioè Civita Lavinia, come centro abitato, non sia anteriore al tempo di Onorio III. Ma il Tomassetti *(Campagna Romana,* in *Arch. d. Soc. Rom. di st. patria* VII, 446) la suppone, e giustamente, più antica.

Non occorre qui ripetere ciò che le ricerche e gli studi del De Rossi, dello Stevenson, del Frothingham, del Gatti, del Marucchi hanno fatto noto sulle opere dei Vassalletto (1). Ma giova ricordare che la genealogia di questi illustri marmorari romani, in base appunto a quelle ricerche, è stata dal De Rossi stabilita così:

VASSALLETTO
(circa la metà del sec. XII).
|
PIETRO VASSALLETTO
(seconda metà del sec. XII e primi anni del sec. XIII).
|
VASSALLETTO
(prima metà del sec. XIII).
|
VASSALLETTO
(seconda metà del sec. XIII).

Delle opere poi finora conosciute, o esistenti tuttora o di cui si abbia sicura notizia, soltanto le seguenti possono essere classificate cronologicamente:

1° Tomba del card. Guidone ai ss. Cosma e Damiano a Roma (circa l'a. 1153) di Vassalletto padre di Pietro;

2° Candelabro di s. Paolo a Roma (circa l'a. 1180) eseguito da Pietro Vassalletto insieme con Nicola di Angelo;

3° Lavori nella cattedrale di Segni (a. 1185) di Pietro Vassalletto;

4° Chiostro di s. Giovanni in Laterano (primo trentennio del sec. XIII) iniziato da Pietro Vassalletto e compiuto dal figlio;

5° Cattedra della chiesa di s. Andrea in Anagni (a. 1263) del figlio o del nipote di Pietro Vassalletto (2).

In quale posto di questa breve lista devono essere collocati i lavori per la collegiata di Civita Lavinia? In altri termini: tali lavori quando e da quale degli elegantissimi marmorari furono eseguiti?

Una scheda vaticana del Gualdi (3) ci fornisce elementi sicuri per rispondere al quesito.

« In Civita Lavinia sull'architrave del ciborio di marmo dell'altare maggiore « fatto come quello di S. Marco verso il coro leggesi questa inscrittione con lettere « mezegotiche:

(1) Cfr. G. Tomassetti *Dei sodalizi in genere e dei marmorari romani* (In. *Bull. d. Comm. Archeol. Com.*, 1907, fasc. 1).

(2) In questi giorni si sono ricuperati molti frammenti del ciborio e della *schola cantorum* della chiesa di S. Saba (Roma). Sono opere o di Pietro Vassalletto o del figlio, chè la costruzione di quella chiesa è posteriore all'a. 1200. Una cornice reca la iscrizione: ✠ MAGISTER BASSALLETTVS · ME FECIT · QVI SIT BENEDICTVS. In un listello della cornice, sopra una piccola testa virile, imberbe, scolpita in rilievo di faccia che ha gli occhi riempiti di goccette di piombo, si legge: CAPVD CAM. È una capricciosa allusione al figlio di Noè o a qualche lavorante marmorario *Camillus* o *Camulius?* I frammenti alla fine del sec. XVI da S. Saba furono portati nella vigna del Collegio Germanico ai Parioli, divenuta poi del Seminario Romano; da lì in tempi recenti passarono al villino Villegas, dove li ha riconosciuti il ch.mo prof. Tomassetti (cui debbo la cortese comunicazione di queste notizie) che ne ha patrocinato presso il Ministero della pubblica istruzione e presso il Collegio germanico l'acquisto per la chiesa di S. Saba.

(3) Cod. Vat. lat. 8253 c. 500. È riportata da G. Giovannoni, *Note sui marmorari romani* (In *Arch. d. Soc. Rom. di st. patria*, 1904),

+ Â · D̂ · MCCXL EGO AP̂B IÔS SARA
CEN' F̂ FÎ K OP A MAGISTRO
DRVDO ROMANO Ĉ ANGL̄O FILIO SVO

« Vi sono i seditori fatti a quadretti di pietre tessellate a musaico marmoreo con « colonne a lumaca et nelli architravi vi sono lettere simili con il nome del me- « desimo arciprete et il millesimo di lì circa e sonnoci mezzi leoni di marmi ed « il pavimento di questa chiesa è fatto pure di musaico a uso delle chiese antiche « di Roma.

« Di fuori dal muro di d.ª chiesa vi è in una pietra intagliato l'istesso nome « e cognome di detto arciprete Gio. Saraceno con il millesimo di quel tempo, che « dice tempore D..... factum — fecit hoc opus ».

Se il Gualdi avesse copiato tutte le iscrizioni, noi avremmo il testo completo della nostra e sapremmo senz'altro il nome del Vassalletto e la data del lavoro. Tuttavia le notizie, sebbene manchevoli, dell'erudito riminese ci fanno certi che tutta la suppellettile marmorea della chiesa fu fatta a cura dell'arciprete Giovanni Saraceno, che è appunto quello nominato nella nostra epigrafe. E poichè il ciborio fu compiuto da *Drudus de Trivio* nel 1240 (1) e le altre opere furuno compiute « di lì circa » non è dubbio che a questo tempo debba riferirsi l'*opus* eseguito dal Vassalletto.

Questi pertanto deve essere il figlio di Pietro: perchè Pietro morì mentre attendeva ai lavori del chiostro di s. Giovanni in Laterano, cioè nel primo trentennio del sec. XIII.

Quali opere abbia compiute nella collegiata di Civita Lavinia il figlio di Pietro Vassalletto non è possibile determinare con certezza. Il frammento, di cui ci occupiamo, ha modanature che possono convenire tanto ad un architrave quanto ad una cornice. Una ipotesi però si può stabilire e, mi pare, non senza buon fondamento. Il Gualdi vide nel coro « i seditori fatti a quadretti di piastre tessellate « o mosaico marmoreo et nelli architravi ..... lettere simili » a quelle dell'iscrizione del ciborio « con il nome del medesimo arciprete » e vide anche « mezzi leoni di marmi ». È assai probabile che tutti questi lavori di scultura e mosaico adornanti il coro siano quelli eseguiti dal Vassalletto. I « mezzi leoni di marmi » richiamano alla memoria, per evidente analogia, quelli dello stesso Vassalletto della cattedra nel presbiterio di s. Andrea ad Anagni e quello dei ss. Apostoli a Roma. Si può anche supporre dunque che il nostro frammento sia uno degli « architravi con lettere » visti dal Gualdi nel coro.

Ad ogni modo il fortunato ritrovamento del nostro marmo ci permette di aggiungere qualche preziosa e sicura notizia alle pochissime, che finora abbiamo sulla produzione artistica e sulla cronologia delle opere dei Vassalletto (2).

Roma, 5 maggio 1907.

ALFONSO BARTOLI

(1) Cfr. G. GIOVANNONI *Drudus de Trivio* (In *Miscell. rer nozze Hermanin-Hausmann* Roma, 1904, p. 23).

(2) In seguito agli uffici del Direttore degli Scavi, prof. Dante Vaglieri, il signor Seratrice ha consentito a depositare nella chiesa collegiata di Civita Lavinia il frammento da lui posseduto.

ALBUM DI DISEGNI DI BARTOLOMEO PINELLI.

Sul principio del febbraio dell'anno in corso veniva acquistato dalla Galleria degli Uffizi un album contenente trentasei motivi pittoreschi dei costumi romani acquarellati a colori. Sulla prima pagina leggesi questo ricordo autografo: *Bartolomeo Pinelli fece 1801 Roma.* È stato ceduto per un prezzo modicissimo dalla vedova di quel distinto cultore di cose d'arte che fu Louis Fagan, già direttore del gabinetto delle stampe al British Museum.

FIG. 1. - Bartolomeo Pinelli. — Il Saltarello. — *Firenze*, R. Galleria degli Uffizi.

I trentasei acquarelli, della comune dimensione di cent. 28 × 21, rappresentano vivaci scene romanesche improntate dal vero con quella spontaneità e gusto che distinguono il fecondo e spiritoso illustratore dei costumi popolari di Roma dallo scorcio del 700 al primo trentennio dell'800. L'artista si valeva di tali ricordi presi dal vero per eseguire le sue acqueforti che illustrano appunto i costumi romaneschi con tanta fedeltà nel carattere delle figure e dell'ambiente.

Nel gabinetto dei disegni degli Uffizi esistevano soltanto sette disegni del Pinelli e perciò dobbiamo esser lieti dell'interessante acquisto.

Per brevità ci limiteremo al semplice elenco dei soggetti, dando la riproduzione di cinque di essi.

1 (N. d'inventario 20614). Contadini che pregano davanti ad un tabernacolo.
2 (20615). Trasteverini che ballano il *saltarello (Fig. I).*
3 (20616). Due butteri che inseguono un toro.

Fig. II. - Bartolomeo Pinelli. — La Vendemmia. — *Firenze*, R. Galleria degli Uffizi.

Fig. III. - Bartolomeo Pinelli. — Il Ritorno dalla vendemmia. — *Firenze*, Galleria degli Uffizi.

Fig. IV. - Bartolomeo Pinelli. — Mozzatrici che tornano dalla vendemmia.
Firenze, R. Galleria degli Uffizi.

Fig. V - Bartolomeo Pinelli. — Il riposo nella vendemmia. — *Firenze*, R. Galleria degli Uffizi

4 (20617). Trasteverini che giuocano alla *mora*.
5 (20618). Le marionette.
6 (20619). Popolani genuflessi davanti ad una stazione della Via-Crucis di San Pietro in Montorio.
7 (20620). La serenata ad una *minente*.
8 (20621). Frate questuante.
(V. la tav. 17 della *Raccolta di 50 motivi pittoreschi dei costumi di Roma di B. Pinelli*, 1810).
9 (20622). L'elemosina ad un eremita.
10 (20623). Briganti della campagna romana.
11 (20624). Il giuoco delle boccie.
(V. la tav. 37 dei *Costumi di Roma incisi da B. Pinelli*, 1831).
12 (20625). Il giuoco della ruzzola.
(V. tav. 42, Serie del 1831).
13 (20626). La vendemmia *(Fig. II)*.
14 (20627). Ciociara che prega alla Croce.
(V. tav. 37, Serie del 1810 sopracitata).
15 (20628). La lanterna magica.
(V. tav. 15, Serie del 1831 sopracitata).
16 (20629). Il carrettiere romanesco.
17 (20630). Il ritorno dalla vendemmia *(Fig. III)*.
18 (20631). L'ortolana di Frascati.
19 (20632). Lavandaie presso Tivoli.
20 (20633). Rissa fra *minenti*.
21 (20634). Ciociara che implora l'elemosina.
22 (20635). *Mozzatrici* che tornano dalla vendemmia *(Fig. IV)*.
(V. tav. 15, Serie del 1831 sopracitata).
23 (20636). Due ciociare alla fontana.
24 (20637). La famiglia del ciociaro.
25 (20638). Famiglia trasteverina.
26 (20639). Rissa fra due trasteverini.
(V. tav. 44 della Serie del 1831).
27 (20640). Scena famigliare in Trastevere.
28 (20641). I pifferari al tabernacolo.
(V. tav. 31, Serie del 1810 sopracitata).
29 (20642). Pescatori napoletani.
30 (20643). Il riposo nella vendemmia *(Fig. V)*.
31 (20644). Il ballo dell'orso.
32 (20645). Il contadino e la ciociara.
33 (20646). La famiglia dell'ortolano di Frascati
34 (20647). Lavandaie trasteverine.
35 (20648). I giuocatori di carte.
(V. tav. 41, Serie del 1831 sopracitata).
36 (20649). Scena famigliare in Trastevere.

P. N. Ferri.

ATTI PARLAMENTARI

Legge 27 giugno 1907, n. 386, riguardante il Consiglio superiore, gli uffici e il personale delle antichità e belle arti.

Capo I. — Della divisione degli uffici.

Art. 1. — La tutela degli interessi archeologici e artistici è esercitata, sotto la direzione del Ministero dell'istruzione, per mezzo dei seguenti uffici:

1° soprintendenze ai monumenti;
2° soprintendenze agli scavi e ai musei archeologici;
3° soprintendenze alle gallerie, ai musei medievali e moderni e agli oggetti d'arte.

Art. 2. — I prefetti e le autorità che ne dipendono, i procuratori del Re e gli ufficiali di polizia giudiziaria, i funzionari e gli agenti della dogana, i sindaci, gli economi dei benefici vacanti coadiuvano le sopraintendenze e gli analoghi uffici più prossimi, dando notizia di qualunque fatto che attenga alla tutela degli interessi archeologici e artistici e intervenendo dovunque lo richieda l'osservanza della legge che regola tale tutela.

La stessa coadiuvazione spetta ai fabbriceri, ai parroci, ai rettori di chiese ed in generale a tutti i rappresentanti di quegli enti morali che posseggono cose d'arte e d'archeologia.

Art. 3. — Alle sopraintendenze ai monumenti spetta la custodia, la conservazione, l'amministrazione dei monumenti che sono in consegna del Ministero dell'istruzione. Ad esse spetta inoltre la vigilanza sui monumenti di proprietà privata ai termini della legge per le antichità e belle arti.

Art. 4. — Le soprintendenze ai monumenti sono le seguenti:

1. Soprintendenza di Torino. (Provincie di Torino, Novara, Alessandria, Cuneo col circondario di Bobbio).
2. Soprintendenza di Genova. (Provincie di Genova e Porto Maurizio).
3. Soprintendenza di Milano. (Provincie di Milano, Como, Bergamo, Sondrio, Brescia, Cremona, Pavia, meno il circondario di Bobbio).
4. Soprintendenza di Verona. (Provincie di Verona, Mantova e Vicenza).
5. Soprintendenza di Venezia. (Provincie di Venezia, Belluno, Udine, Treviso, Padova e Rovigo).
6. Soprintendenza di Ravenna. (Provincie di Ravenna, Forlì e Ferrara).
7. Soprintendenza di Bologna. (Provincie di Bologna, Piacenza, Parma, Reggio Emilia e Modena).
8. Soprintendenza di Firenze. (Provincie di Firenze, Lucca, Massa, Livorno, Arezzo e Pisa, meno Volterra).
9. Soprintendenza di Siena. (Provincie di Siena, Grosseto e la città di Volterra).
10. Soprintendenza di Perugia. (Provincia di Perugia).
11. Soprintendenza di Ancona. (Provincie di Ancona, Pesaro, Macerata, Ascoli, Teramo e Chieti).
12. Soprintendenza di Roma. (Provincie di Roma e Aquila).
13. Soprintendenza di Napoli. (Provincie di Napoli, Caserta, Benevento, Avellino e Salerno).
14. Soprintendenza di Bari. (Provincie di Bari, Foggia, Lecce e Campobasso).
15. Soprintendenza di Reggio Calabria. (Provincie di Reggio Calabria, Potenza, Catanzaro e Cosenza).
16. Soprintendenza di Palermo. (Provincie di Palermo, Messina, Caltanissetta, Girgenti e Trapani).
17. Soprintendenza di Siracusa. (Provincie di Siracusa e Catania).
18. Soprintendenza di Cagliari. (Provincie di Cagliari e Sassari).

Art. 5. — Le soprintendenze degli scavi e dei musei archeologici:

a) hanno la custodia e l'amministrazione dei terreni di proprietà dello Stato, in cui si eseguono gli scavi, e dei monumenti in essi esistenti;
b) provvedono agli scavi archeologici che si eseguono per conto dello Stato;
c) sorvegliano gli scavi che, previo regolare permesso, si eseguono dagli altri enti e da privati;
d) invigilano affinchè, a norma delle vigenti leggi, non s'intraprendano scavi clandestini, siano denunciate le scoperte fortuite e siano conservati i monumenti e gli oggetti scavati;
e) tengono in consegna e amministrazione le raccolte governative di opere d'antichità esistenti nelle rispettive regioni;
f) invigilano sulla conservazione e le alienazioni di simili raccolte e dei singoli oggetti posseduti da altri enti e da privati;
g) hanno l'alta sorveglianza sugli uffici per l'esportazione per quanto riguarda oggetti d'antichità;
h) propongono i restauri ai monumenti dell'epoca classica e ne invigilano i lavori;
i) tengono al corrente gl'inventari e compilano i cataloghi.

Art. 6. — Le soprintendenze sugli scavi e i musei sono le seguenti:

1. Soprintendenza di Torino (con il Piemonte e la Liguria).
2. Soprintendenza di Parma (provincie di Parma e di Piacenza).
3. Soprintendenza di Pavia (con la Lombardia).
4. Soprintendenza di Padova (col Veneto).
5. Soprintendenza di Bologna (con le provincie di Bologna, Reggio Emilia, Modena, Ferrara, Forlì e Ravenna).
6. Soprintendenza di Ancona (con le Marche e gli Abruzzi).
7. Soprintendenza di Firenze (con la Toscana e l'Umbria).
8. Soprintendenza di Roma (con la provincia di Roma).
9. Soprintendenza di Napoli (con le provincie di Napoli, Caserta, Avellino, Salerno, Benevento e Campobasso).
10. Soprintendenza di Reggio Calabria (con le provincie di Reggio Calabria, Potenza, Cosenza e Catanzaro).
11. Soprintendenza di Taranto (museo archeologico e scavi delle provincie di Foggia, Bari e Lecce).
12. Soprintendenza di Palermo (museo archeologico e scavi delle provincie di Palermo, Messina, Trapani e Girgenti).
13. Soprintendenza di Siracusa (museo archeologico e scavi delle provincie di Siracusa, Catania e Caltanissetta).
14. Soprintendenza di Cagliari (museo archeologico e scavi della Sardegna).

Art. 7. — Le soprintendenze sulle gallerie, i musei medievali e moderni e gli oggetti d'arte:

a) tengono in consegna e amministrazione le raccolte governative di oggetti di arte del medio evo, della rinascenza e dell'età moderna;

b) invigilano la conservazione e le alienazioni di tali raccolte e dei singoli oggetti posseduti da enti e da privati nel rispettivo territorio;

c) hanno l'alta sorveglianza sugli oggetti d'arte appartenenti ai privati e sugli offici di esportazione rispetto agli oggetti d'arte del medio evo, della rinascenza e dell'età moderna;

d) tengono al corrente gl'inventari e compilano i cataloghi.

Art. 8. — Nei luoghi dove non sono gallerie nè musei medioevali e moderni, la soprintendenza alla conservazione e alle alienazioni delle raccolte governative degli oggetti del medio evo, della rinascenza e dell'età moderna e dei singoli oggetti consimili posseduti da enti e da privati spetta alle soprintendenze ai monumenti entro il rispettivo territorio.

Art. 9. — Le soprintendenze alle gallerie, ai musei medioevali e moderni e agli oggetti d'arte sono le seguenti:

1. Soprintendenza di Torino. (Provincie di Torino, Novara, Alessandria, Cuneo, Genova e Porto Maurizio).
2. Soprintendenza di Milano. (Provincie di Milano, Como, Bergamo, Sondrio, Brescia, Cremona e Pavia).
3. Soprintendenza di Venezia. (Provincie di Venezia, Belluno, Udine, Treviso, Padova, Rovigo, Mantova, Verona e Vicenza).
4. Soprintendenza di Bologna. (Provincie di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna).
5. Soprintendenza di Parma. (Provincie di Parma, Piacenza, Reggio Emilia e Modena).
6. Soprintendenza di Roma. (Provincie di Roma ed Aquila).
7. Soprintendenza di Napoli. (Provincie di Napoli, Caserta, Benevento, Avellino e Salerno).
8. Soprintendenza di Firenze. (Provincie di Firenze, Lucca, Massa, Livorno, Arezzo, Pisa, Siena e Grosseto).
9. Soprintendenza di Ancona. (Provincie di Ancona, Pesaro, Macerata, Ascoli, Teramo e Chieti).
10. Soprintendenza di Siracusa. (Provincie di Siracusa, Catania e Messina).
11. Soprintendenza di Palermo. (Provincie di Palermo, Caltanissetta, Girgenti e Trapani).
12. Soprintendenza di Cagliari. (Provincie di Cagliari e Sassari).
13. Soprintendenza di Perugia. (Provincia di Perugia).
14. Soprintendenza di Bari. (Provincie di Bari, Foggia, Lecce e Campobasso).
15. Soprintendenza di Reggio Calabria. (Provincie di Reggio, Potenza, Catanzaro e Cosenza).

Art. 10. — A cominciare dall'anno finanziario 1909-910, sarà inscritta nel bilancio della pubblica istruzione la somma di L. 19,900, per l'istituzione di una soprintendenza ai monumenti a Pisa.

Con Decreto reale saranno determinati: la circoscrizione di tale soprintendenza; il numero e la qualità del personale che vi dovrà essere addetto.

Dallo stesso esercizio 1909-910 la tassa d'ingresso ai monumenti sottoposti alla detta soprintendenza sarà riscossa a loro vantaggio secondo le disposizioni vigenti per la tassa d'ingresso agli altri monumenti dello Stato.

Art. 11. — Con Decreti reali, promossi dal Ministro della pubblica istruzione sentito il parere del Consiglio superiore di antichità e belle arti, si potrà modificare la circoscrizione di ciascuna soprintendenza.

Art. 12. — Le raccolte che comprendono insieme oggetti d'antichità e oggetti posteriori all'epoca classica, rimarranno riunite e affidate a una sola soprintendenza o direzione a seconda della maggiore importanza dell'una o dell'altra parte della raccolta.

Capo II. — **Delle attribuzioni del personale.**

Art. 13. — Il personale addetto agli uffici per le antichità e belle arti forma un ruolo unico e si suddivide nelle seguenti categorie:

1ª Soprintendenti ai monumenti, agli scavi e ai musei archeologici, alle gallerie, ai musei

medievali e agli oggetti d'arte; 2ª Direttori; 3ª Ispettori; 4ª Architetti; 5ª Disegnatori; 6ª Segretari ed Economi; 7ª Amanuensi; 8ª Soprastanti; 9ª Restauratori; 10ª Custodi.

Art. 14. — Ai soprintendenti spetta la direzione di tutti i servizi della loro circoscrizione. A loro spetta pure di dividere le varie incombenze tra i funzionari dipendenti e di vigilarne la disciplina.

In caso di temporanea assenza del soprintendente o del direttore, ne farà le veci il funzionario designato dal soprintendente stesso, sotto la sua responsabilità.

Art. 15. — Ai direttori è affidata la custodia e l'amministrazione dei monumenti, dei musei archeologici, degli scavi, delle gallerie, dei musei medievali e moderni e degli oggetti d'arte.

Art. 16. — Gli ispettori attendono presso ogni direzione alla compilazione dei cataloghi, allo studio e alla illustrazione storico-artistica dei monumenti, degli oggetti di antichità e degli scavi archeologici e a tutte quelle funzioni d'indole tecnica e scientifica che siano loro affidate dai direttori.

Ad un ispettore può essere affidato l'incarico di dirigere un museo o uno scavo o una galleria e in tal caso gli incomberanno tutte le responsabilità dei direttori.

Art. 17. — Gli architetti provvedono presso le soprintendenze ai monumenti al servizio di essi per la parte tecnica e artistica.

Fanno ispezioni agli edifici monumentali e ai ruderi per verificare le condizioni di stabilità e proporre gli opportuni provvedimenti.

Compilano i progetti d'arte per la manutenzione e il restauro di tali edifici e ruderi.

Hanno la direzione tecnica e contabile dei lavori intorno ai monumenti.

Eseguiscono sotto la guida del direttore le opere architettoniche inerenti agli scavi.

Rivedono i progetti compilati da altre Amministrazioni e da privati, quando riguardino edifici monumentali e ne possano interessare la conservazione.

Invigilano su l'esecuzione di tali progetti.

Art. 18. — I disegnatori coadiuvano gli architetti e gli ispettori nelle operazioni necessarie allo studio dei monumenti, degli scavi e degli oggetti di antichità e d'arte e nella composizione dei progetti di lavori, eseguendo rilievi, disegni, copie e quant'altro possa occorrere per l'illustrazione grafica di tali studi.

Art. 19. — I segretari attendono a tutto il servizio di amministrazione e d'ordine.

Art. 20. — L'ufficio di economo sarà affidato a uno dei segretari che abbia la necessaria attitudine e presti la dovuta cauzione. Egli terrà la Cassa dell'ufficio e avrà in consegna, sotto la propria responsabilità, gli arredi dell'Istituto.

Nelle città dove sono più istituti, gli uffici d'economo o alcuni di essi possono essere riuniti in un solo ufficio.

Art. 21. — Gli amanuensi disimpegnano il servizio di scrittura e d'archivio.

Art. 22. — I soprastanti dirigono e sorvegliano i custodi e invigilano alla esazione delle tasse d'entrata.

Visitano le opere sottoposte alla loro vigilanza, assistono alla esecuzione di esse, tengono al corrente i libretti, i giornali, il registro delle misure e gli altri documenti inerenti alla liquidazione dei lavori.

Art. 23. — I restauratori attendono a lavori manuali di restauro nei musei archeologici e negli scavi sotto la guida e la responsabilità dei direttori.

Possono essere adibiti a tali lavori anche i custodi, qualora ne abbiano speciali attitudini a giudizio del direttore.

Art. 24. — I custodi vigilano all'integrità e pulizia dei monumenti e degli scavi, ed attendono all'integrità e pulizia dei musei archeologici, delle gallerie, dei musei medioevali e moderni e degli oggetti d'arte.

Sorvegliano gli operai che eseguiscono i lavori.

Attendono alla vendita dei biglietti di entrata.

Possono essere adibiti anche a opere di servizio di pulizia degli uffici, e fanno per turno la guardia di notte.

Art. 25. — I soprastanti e i custodi sono riconosciuti quali agenti di pubblica sicurezza, giusta l'art. 36 del testo unico, 21 agosto 1901, n. 409, della legge su gli ufficiali e agenti di pubblica sicurezza, a tutti gli effetti di legge.

Art. 26. — Nei casi di temporaneo bisogno potrà il Ministero dell'istruzione ordinare agli addetti a un istituto di prestare precariamente l'opera loro in un altro.

Capo III. — **Della nomina e delle promozioni del personale.**

Art. 27. — Nessuno può essere nominato agli uffici delle antichità e belle arti nè essere promosso ai gradi superiori se non per concorso.

I concorsi saranno indetti dal Ministero per titoli o con esame, oppure per titoli e con esame.

I concorsi agli uffici di direttore, ispettore, architetto e disegnatore si riferiranno ad un ufficio determinato.

Art. 28. — Chi è nominato ad un grado superiore occupa l'ultimo posto nella rispettiva graduatoria.

Chi è nominato nello stesso grado ad altra sede, conserva il proprio stipendio e il proprio posto nel ruolo.

Art. 29. — I soprintendenti sono destinati per incarico del Ministero dell'istruzione tra i direttori e gli ispettori di Istituti d'arte e d'archeologia, i professori d'Università e le persone che per studi o per cognizioni dimostrate sieno venute in meritata fama di singolare perizia nelle cose d'arte o di archeologia.

L'indennità di L. 1500 annue spetta ai soprintendenti dei musei e degli scavi, ai soprintendenti delle gallerie di Torino, Milano, Venezia, Bologna, Parma, Roma, Napoli e Firenze; e ai soprintendenti dei monumenti d'Ancona, Siracusa, Palermo, Cagliari, Perugia, Bari e Reggio Calabria, finchè

anche in queste circoscrizioni non sieno istituite gallerie governative, o musei governativi, medievali e moderni.

Art. 30. — I direttori dei musei archeologici e degli scavi, delle gallerie e dei musei medievali e moderni sono nominati per concorso tra gli altri direttori e gli ispettori che prestano servizio da due anni in tale qualità.

Titoli principali saranno l'opera già prestata in qualità di ispettore e gli studi e le pubblicazioni fatte in materia di archeologia, di storia dell'arte, di critica artistica e simili.

La Commissiene giudicatrice sarà composta di due soprintendenti su i musei e le gallerie e di tre consiglieri del Consiglio superiore delle antichità e belle arti.

Le Commissione nominerà nel suo seno il presidente e il segretario.

Art. 31. — I direttori dei monumenti sono nominati per concorso tra gli altri direttori, gli ispettori e gli architetti che prestano servizio da due anni in tali qualità. Titoli principali nel concorso saranno l'opera prestata in qualità di ispettori o architetti, gli studi e le pubblicazioni fatte in materia di archeologia, di storia dell'arte, di critica artistica, e specialmente gli studi relativi alla tecnica per la conservazione e il restauro dei monumenti.

La Commissione giudicatrice sarà composta come nell'articolo precedente, sostituendosi però a due soprintendenti per i musei e le gallerie due soprintendenti per i monumenti.

Art. 32. — Nei concorsi di che ai due articoli precedenti possono prender parte anche coloro che già sono direttori in altri uffici.

Art. 33. — Gli ispettori sono nominati in seguito a concorso per titoli e per esame.

Saranno di volta in volta indicati i titoli necessari per essere ammessi al concorso e il programma dell'esame, nel quale i concorrenti dovranno dimostrare di possedere estese e sicure cognizioni d'archeologia o di storia dell'arte.

A parità di merito sarà titolo di preferenza il diploma conseguito nelle R. scuole d'archeologia o di storia dell'arte medioevale e moderna.

Al concorso a ispettore negli scavi e nei musei archeologici non sono ammessi che i laureati in lettere.

Art. 34. — Gli architetti sono nominati in seguito a concorso per titoli e per esame.

Sono ammessi al concorso coloro che abbiano conseguito il diploma di architetto e di ingegnere civile in una scuola di applicazione per gli ingegneri, o di professore di disegno architettonico in un Istituto di belle arti.

Sarà di volta in volta indicato il programma dell'esame, nel quale i concorrenti dovranno dimostrare di avere le necessarie cognizioni tecniche, artistiche e di storia dell'arte, specialmente nei riguardi dell'architettura.

Art. 35. — I disegnatori sono nominati in seguito a concorso per titoli e per esame.

Saranno di volta in volta indicati i titoli necessari per l'ammissione al concorso e il programma dell'esame.

Sarà tema necessario d'esame la pratica della fotografia.

Art. 36. — I segretari sono nominati su concorso per titoli e per esame tra i licenziati dai licei, dagli istituti tecnici e dalle scuole normali.

I concorrenti debbono aver compiuto i ventun anni e non superati i trenta.

I concorsi sono giudicati a Roma da una Commissione composta di un sopraintendente e di un ispettore per le antichità e belle arti, di un capo divisione del Ministero dell'istruzione, di un professore di lingua italiana e di un professore di lingua francese in un Istituto Regio.

Art. 37. — Gli amanuensi sono nominati su concorso per esame.

L'esame consiste in prove scritte e orali intorno al comporre, alla calligrafia, all'aritmetica e allo scrivere a macchina.

Art. 38. — I restauratori sono nominati su concorso per esame. L'esame verserà intorno a esperimenti di restauro ed a saggi già eseguiti.

Art. 39. — I soprastanti sono nominati su concorso per esame tra i custodi, i restauratori e gli amanuensi, che abbiano almeno cinque anni di servizio prestato in tali qualità.

Art. 40. — I custodi sono nominati per concorso.

Sono requisiti necessari per concorrere la licenza elementare, lo stato di sana costituzione fisica, l'attestato di non riportate condanne e di buona condotta; l'età non inferiore ai 21 anno nè superiore ai 35.

Nelle nomine dei custodi sarà osservata la legge sullo stato dei sottufficiali in data 2 giugno, 1904, n. 217.

Art. 41. — I concorsi agli uffici di amanuense, restauratore, soprastante e custode sono giudicati da una Commissione di tre funzionari delle antichità e belle arti nominati di volta in volta dal Ministro dell'istruzione.

Capo IV. — **Degli uffici di esportazione.**

Art. 42. — Gli uffici per l'esportazione degli oggetti di antichità e d'arte:

a) invigilano sulla esportazione clandestina di tali oggetti;

b) rilasciano il permesso di esportazione degli oggetti di cui consente l'esportazione la legge per le antichità e belle arti.

c) determinano e riscuotono la tassa di esportazione a norma di detta legge;

d) promuovono l'esercizio del diritto spettante allo Stato di acquistare gli oggetti presentati per l'esportazione.

Art. 43. — Gli uffici di esportazione risiedono nelle città in cui è una direzione di galleria o museo e una soprintendenza ai monumenti.

Il Ministero dell'istruzione determina presso quale delle varie soprintendenze e direzioni deve risiedere l'ufficio.

Art. 44. — Fanno parte dell'ufficio di esportazione i soprintendenti e i direttori, gli ispettori e gli architetti residenti nella città dov'è l'ufficio.

Il Ministero dell'istruzione designerà il funzionario che dovrà essere a capo dell'ufficio assumendo il titolo e le funzioni di direttore e indicherà quali tra i suddetti impiegati dovranno prestare ordinario servizio nell'ufficio.

È riservata sempre ai soprintendenti ed ai direttori la facoltà di eseguire essi stessi la stima e le altre operazioni relative alla esportazione o di consultare altro funzionario che ritengano singolarmente competente.

Art. 45. — Il giudizio sull'esportabilità delle cose presentate per l'esportazione sarà pronunziato da tre funzionari dell'ufficio a maggioranza di voti.

Art. 46. — Con Decreto Reale potranno essere autorizzati uffici, enti, accademie e singole persone a fungere da uffici d'esportazione al solo effetto di rilasciare il *nulla osta* per la esportazione di oggetti d'arte contemporanea.

Capo V. — Degli ispettori onorari e delle Commissioni provinciali.

Art. 47. — Coadiuvano alla tutela e alla conservazione dei monumenti e degli oggetti di antichità e d'arte:

a) gli ispettori onorari;

b) le Commissioni provinciali.

Art. 48. — In ogni circondario o Comune in cui parrà opportuno sarà nominato per Decreto Reale uno o più ispettori onorari dei monumenti e degli scavi.

La circoscrizione dell'ispettorato onorario è determinata di volta in volta nel Decreto di nomina.

Art. 49. — Gli ispettori onorari vigilano sui monumenti e gli oggetti d'antichità e d'arte esistenti nel territorio di loro giurisdizione, e dànno notizia alla soprintendenza competente di quanto può interessare la conservazione e la custodia, promovendo i necessari provvedimenti.

La stessa vigilanza esercitano, sotto la dipendenza della soprintendenza competente, su gli scavi già in corso e su quelli che saranno permessi in avvenire, curando l'osservanza delle disposizioni di legge e denunziando gli abusi.

Adempiono, inoltre, a tutte le incombenze che siano loro affidate dalle soprintendenze in materia di tutela monumentale e artistica.

Art. 50. — Gli ispettori durano in carica tre anni, e potranno essere rieletti.

Anche prima della scadenza dei tre anni, essi potranno essere dispensati dal loro ufficio, ove non vi attendano con diligenza e la loro opera non si dimostri giovevole agli interessi dell'Amministrazione.

Art. 51. — Il loro ufficio è gratuito.

Essi hanno diritto al rimborso delle spese che giustificheranno aver dovuto sostenere per determinate incombenze che siano state loro commesse.

Art. 52. — L'ispettore onorario che esce di carica dovrà far consegna al pubblico funzionario che sarà designato dal Ministero di tutti gli atti e documenti che egli detenesse per ragione del suo ufficio.

Uguale obbligo spetta all'erede dell'ispettore.

Il Ministero provvederà affinchè siano consegnati al nuovo ispettore quelli fra i detti atti e documenti, che gli siano necessari per il suo ufficio.

Art. 53. — È istituita in ciascun capoluogo di Provincia una Commissione per la conservazione dei monumenti e degli oggetti d'antichità e d'arte.

Art. 54. — Le Commissioni provinciali danno parere sopra ogni argomento riguardante la tutela e la conservazione dei monumenti e degli oggetti d'antichità e d'arte della rispettiva Provincia su cui siano interrogate dalle sopraintendenze o dal Ministero.

Possono di loro iniziativa far proposte relative alla conservazione dei monumenti, all'esecuzione di scavi, ad acquisti di oggetti d'antichità e d'arte utili ai musei e alle gallerie nazionali, provinciali, comunali, nel territorio di loro circoscrizione.

Art. 55. — La Commissione provinciale si compone di non meno di sette commissari, nominati per decreto Reale.

I soprintendenti dei monumenti, dei musei e gallerie della Provincia ne fanno parte di diritto.

La Commissione nomina nel suo seno il presidente e il segretario.

Art. 56. — La Commissione si adunerà presso la Prefettura.

Il presidente, almeno cinque giorni prima della convocazione della Commissione, invierà ai singoli commissari l'ordine del giorno.

L'adunanza è valida quando intervengano almeno quattro commissari.

Art. 57. — Le Commissioni provinciali tengono due sessioni annuali, la prima nel mese di maggio, la seconda nel mese di novembre.

Possono essere convocate straordinariamente altre volte, quando il Ministero lo richieda o il Presidente lo creda opportuno.

Art. 58. — Le funzioni di Commissari provinciali sono gratuite.

Ai Commissari residenti fuori della città dove ha luogo l'adunanza spetta il rimborso della spesa di viaggio.

Art. 59. — Nessun verbale o estratto di verbale delle Commissioni provinciali può essere pubblicato nè comunicato a persona estranea senza il permesso del Ministero.

Capo VI. — Del Consiglio superiore di antichità e belle arti.

Art. 60. — È istituito un Consiglio superiore per le antichità e belle arti composto di ventun consiglieri.

È ripartito in tre sezioni: la prima per le antichità, la seconda per l'arte medievale e moderna, la terza per l'arte contemporanea.

A ciascuna sezione sono aggregati due Consiglieri supplenti.

Art. 61. — Ciascuna sezione è composta di sette Consiglieri. Quelli delle due prime sezioni sono nominati con Decreto reale su proposta del Ministro della pubblica istruzione. Tre della terza sono eletti dagli artisti italiani, con le norme da stabilire nel regolamento, essendo scelti uno tra gli architetti, uno tra gli scultori e l'altro tra i pittori; gli altri quattro sono nominati con Decreto reale.

Art. 62. — Quando nella legge si fa richiamo al Consiglio superiore s'intende designata quella sezione che è competente a conoscere per ragioni di materia.

Art. 63. — Una Giunta di nove Consiglieri, scelti dal Ministro nel seno del Consiglio, dà pareri su tutti gli argomenti d'urgenza i quali non possano essere deferiti, senza danno per l'indugio, alle distinte sezioni.

Art. 64. — Fino a quando non sia costituito il Consiglio superiore, le sue funzioni saranno esercitate dalla Commissione centrale per i monumenti e le opere di antichità e arte e dalla Giunta superiore di belle arti.

Capo VII. — **Disposizioni generali.**

Art. 65. — Il Ruolo organico del personale dei monumenti, approvato col Decreto reale 15 settembre 1893, n. 604, e quello del personale delle gallerie, dei musei e degli scavi, approvato con i Decreti reali 11 marzo 1897, n. 96, e 29 giugno 1902, n. 365, sono aboliti.

Ad essi è sostituito il Ruolo unico per il personale addetto agli uffici per le antichità e belle arti secondo la tabella *A* annessa alla presente legge.

Sono abolite del pari le disposizioni dall'art. 1° all'art. 61 del Regolamento approvato con Decreto reale 17 luglio 1904, n. 431, non che tutte quelle disposizioni che siano contrarie alla presente legge.

Art. 66. — La riforma organica di cui all'art. 65 sarà completamente attuata nei tre esercizi finanziari 1907-908, 1908-909, 1909-910, ed all'uopo il Governo del Re è autorizzato ad introdurre nello stato di previsione della spesa del Ministero della pubblica istruzione per l'esercizio 1907-908 le necessarie variazioni per l'aumento della spesa, provvedendo altresì alla prelevazione dai capitoli corrispondenti ai capitoli 66, 67, 68, 70, 71, 73, 75, 76, 81, 82 e 97 del bilancio per l'esercizio 1906-907 delle somme indicate nella tabella *B*.

Art. 67. La maggiore spesa di L. 393,998.95 graverà sui tre esercizi predetti nel modo seguente:

1907-908	per L.	271,798 20
1908-909	» »	70,000 —
1909-910	» »	52,200 75

Art. 68. — Per la prima applicazione del presente ruolo saranno nominati ai posti del nuovo organico con il grado e l'anzianità che loro spetta gli impiegati di ruolo che attualmente occupano i posti corrispondenti.

Il giudizio sulla corrispondenza tra i gradi e le rispettive classi del presente ruolo e i gradi e le rispettive classi dei due ruoli fin oggi in vigore sarà pronunciato da una Commissione da nominarsi dal Ministro dell'Istruzione.

Le pronuncie della Commissione avranno lo stesso effetto di quelle delle Commissioni giudicatrici dei concorsi.

Art. 69. — Gli straordinari, i comandati, e così gli avventizi e gli operai custodi, inservienti, scrivani, che attualmente prestano servizio nell'Amministrazione delle antichità e belle arti potranno, nella prima applicazione del ruolo stesso e al seguito di deliberazione della Commissione suddetta, essere nominati agli uffici cui all'articolo precedente, eccettuato quello di direttore, prendendo posto, dopo i funzionari di ruolo, nell'ultima classe del grado a cui ciascuno sarà assegnato. I posti a cui, a norma della legge 2 giugno 1904, n. 217, hanno diritto i sottufficiali, saranno a loro conferiti dopo il collocamento in ruolo del personale predetto, di mano in mano che si faranno vacanti

Art. 70. — Eccettuato sempre il posto di direttore, la Commissione suddetta formerà un elenco di funzionari di ruolo che hanno ordinariamente e lodevolmente coperto uffici appartenenti a categoria diversa da quella a cui appartengono. I funzionari stessi potranno essere trasferiti alla categoria corrispondente alle funzioni che esercitano, di mano in mano che si avranno posti disponibili.

Al momento del passaggio da una categoria all'altra assumeranno il nuovo grado con l'anzianità che loro sarebbe spettata, se avessero fatto passaggio di categoria nella prima applicazione della presente legge.

Art. 71. — I direttori attualmente incaricati potranno prender parte al concorso per i posti di direttori effettivi.

Quelli che rimarranno incaricati ed hanno, anzichè un'indennità, uno stipendio, lo conserveranno.

Art. 72. — I professori ordinari di archeologia o di storia dell'arte o di altre materie strettamente affini in una Università del Regno possono sostenere contemporaneamente, e soltanto per incarico, un ufficio dell'Amministrazione delle antichità e belle arti.

Coloro che, essendo già impiegati in detta Amministrazione, assumeranno un insegnamento universitario come sopra non potranno rimanere nel ruolo dell'Amministrazione se non per incarico.

Ciascuno degli uffici a stipendio fisso contemplati nella presente legge, anche se coperto per incarico, tranne il caso previsto nel primo comma, è incompatibile con l'esercizio di qualunque professione e con ogni altro pubblico impiego stabile e retribuito. Non potrà in nessun caso essere tollerata qualsiasi occupazione che risulti incompatibile con l'orario normale e con gli altri doveri dell'ufficio.

Art. 73. — Al personale straordinario, a quello avventizio ed a quello degli operai custodi, inservienti e scrivani, così qualificati nelle tabelle annesse al bilancio dell'Istruzione 1906-907, che

saranno nominati agli uffici del nuovo ruolo con uno stipendio minore della retribuzione che attualmente percepiscono, sarà corrisposta la differenza come retribuzione personale a rate mensili a carico dei capitoli del personale, nei quali vengono all'uopo trasportate le somme necessarie.

Art. 74. — Non sono ammessi, sotto qualunque titolo, come *comandati* agli uffici delle antichità e belle arti impiegati di altri uffici.

È vietato ai direttori di adibire operai ad uffici di custodi, a servizio continuo o simili.

Art. 75. — Con regolamento da approvarsi con Decreto Reale, sentito il parere del Consiglio di Stato, saranno determinate le norme per l'esecuzione della presente legge.

Per il Consiglio Superiore delle antichità e belle arti sarà stabilito che sia presieduto dal Ministro o per lui da un vice-presidente di sua scelta; che ogni sezione abbia un vice-presidente di nomina ministeriale; che i membri del Consiglio durino in carica tre anni e possano essere riconfermati. Saranno inoltre determinate le materie riservate al Consiglio plenario.

VITTORIO EMANUELE.

GIOLITTI, CARCANO, RAVA.

Visto, *Il Guardasigilli:* ORLANDO.

NOTIZIE

MUSEI E GALLERIE.

MARCHE.

ANCONA. — Doni al Museo Archeologico. — Nei lavori per la strada ferrata Porto S. Giorgio-Amandola, furono scoperti molti oggetti antichi in bronzo, in ferro, in terracotta e in vetro, provenienti da tombe picene del periodo arcaico.

Tale suppellettile presenta le più grandi affinità con gli oggetti soliti a rinvenirsi negli strati contemporanei delle altre necropoli picene, e specialmente con quelli del vicino sepolcreto di Montegiorgio.

Tutti gli oggetti sono stati cortesemente donati al Museo Archeologico delle Marche dal commendator Besenzanica, capo della ditta concessionaria di quel tronco ferroviario.

ABRUZZI.

PENTIMA. — Per il Museo Corfiniese. — Per porgere aiuto al Comune di Pentima nelle spese che esso sostiene per le esplorazioni archeologiche in quel territorio, allo scopo di arricchire il Museo Corfiniese, il Ministero dell'Istruzione ha conceduto al Comune predetto un sussidio di lire duecento.

SARDEGNA.

CAGLIARI. — Dono di una tomba al Museo Archeologico. — Il signor Cesare Cuneo, di Cagliari, domiciliato a Tacna nel Chile, in un suo recente viaggio in patria ha recato al Museo Cagliaritano una tomba di bambino, proveniente dalla necropoli precolumbiana di Arica. La tomba consiste nella mummia di un bambino con una modesta suppellettile di stoffe, di vasi e di freccie in selce.

MONUMENTI.

VENETO.

VENEZIA. — Chiesa dei SS. Apostoli. — Si sono concedute L. 400, come sussidio nei lavori di restauro eseguiti nella chiesa dei SS. Apostoli in Venezia.

TOSCANA.

LUCCA. — Restauro delle vetrate della chiesa di S. Paolino e S. Donato. - Pel restauro delle vetrate istoriate della fine del secolo XV, che decoravano la chiesa di S. Paolino e S. Donato in Lucca, il Ministero ha promesso di contribuire con la somma di L. 1.375, pari alla metà della spesa occorrente.

CAPANNORI. — Lavori nella chiesa di S. Lorenzo a Segromigno in Monte. — Pei lavori da eseguirsi nella chiesa di S. Lorenzo a Segromigno in Monte (Comune di Capannori), consistenti nella demolizione della moderna fabbrica addossata alla chiesa e nel ripristino di due finestre della facciata, il Ministero ha conceduto un sussidio di L. 200.

COLLE DI VAL D'ELSA. — Restauro di un dipinto di Giovanni di Paolo. — Nel coro della chiesa annessa al Conservatorio di Colle di Val D'Elsa si conserva un bel dipinto su tavola, attribuito a Giovanni di Paolo, che presentava varie fenditure dall'alto al basso, le quali tendevano a dilatarsi, e notevoli sollevamenti dell'imprimitura dipinta.

Il Ministero ha provveduto recentemente a far restaurare dal sig. Domenico Fiscali il quadro in questione, erogando per questo scopo la somma di lire duecento.

TALLA. — Restauro della chiesa della Castellaccia. — È stato conceduto un sussidio di L. 500 al Comitato sorto nel Comune di Talla (Arezzo) per gli urgenti restauri alla chiesa della Castellaccia.

SIENA. — Chiesa di S. Maria in Portico. -- Si sono pagate L. 800, quale contributo del Ministero nella spesa per i restauri eseguiti alla detta chiesa.

MARCHE E UMBRIA.

SASSOFERRATO. — Affreschi scoperti nella chiesa di Santa Croce. — Nella chiesa di Santa Croce in Sassoferrato furono rinvenuti, nascosti dietro i quadri degli altari o ricoperti da moderne tinteggiature lungo le pareti, vari affreschi del secolo XIV e XV. Sono in corso le pratiche per provvedere allo scoprimento e alla sistemazione di quelle importanti opere d'arte.

PERUGIA. — Restauro di una loggia del secolo XVI. — Per il restauro della loggia situata sul bastione sinistro dell'arco etrusco, il Ministero ha conceduto un sussidio di L. 900.

TODI. — Tempio della Consolazione. — Si è pagata la somma di L. 2,000, quale sesta rata del contributo promesso dal Ministero, pel restauro del Tempio della Consolazione in Todi.

LAZIO.

CESANO. — Scoperta di affreschi nella chiesa di S. Nicola. — Eseguendosi alcuni lavori di riattamento nella chiesa di S. Nicola in Cesano (Comune di Campagnano di Roma) sono tornate in luce varie pitture murali, riferibili alla fine del secolo XV e ai primi anni del XVI.

VALLERANO. — Scoperta di affreschi. — In contrada detta S. Salvatore, presso Vallerano, è stata rinvenuta una grotta, scavata nel tufo, ed in parte franata e sepolta, le cui pareti mostravano tracce di affreschi. Fatto lo sterro della grotta, a cura della Società Romana di Storia Patria, sono state rinvenute sulle pareti e sulla volta alcune interessanti serie di pitture medioevali, forse del principio del secolo XIII, con figure di santi e di sante e la rappresentazione dell'Eucaristia e della Vergine con il Bambino. Le pitture sono state illustrate dal dott. Achille Bertini-Calosso *(Gli affreschi della Grotta del Salvatore presso Vallerano,* in *Arch. della Soc. Rom. di St. P.*, vol. XXX, p. 1-2).

SICILIA.

CASTROGIOVANNI. — Restauro della Torre di Federico II. — Il Ministero ha concessa la somma di L. 1000 per lavori urgenti di consolidamento della Torre detta di Federico II a Castrogiovanni.

VARIE.

— **Vendita di due presunti capolavori.** — La *Gazzetta di Venezia* del 3 settembre pubblicava la notizia della vendita, da parte di una famiglia padovana ad un negoziante di Firenze, di alcuni quadri e precisamente di tre splendidi ritratti, due dei quali attribuiti rispettivamente a Tiziano e a Giorgione.

Sta in fatto che nessun Giorgione e nessun Tiziano emigrò da Padova.

Tre quadri furono bensì venduti al professore Grassi di Firenze dalla famiglia cui allude la *Gazzetta di Venezia,* ma si tratta di due vedute di Venezia di un seguace del Guardi e di un dipinto poco importante di scuola fiamminga.

— **I restauri dei monumenti di Venezia.** — Il ministro Rava, recatosi a Venezia per esaminare di persona le condizioni dei monumenti della città e lo stato dei lavori di consolidamento e di restauro, ordinati dalla legge del 1902, s'è particolarmente interessato delle opere da eseguirsi nella Basilica di San Marco, e in ispecie nell'angolo di Sant'Alipio, per cui una Commissione testè nominata dal Ministero ha dichiarato di somma urgenza provvedimenti di riparazione.

Desideroso di avere il parere in proposito delle autorità locali e degli enti tecnici, ha convocato nel giorno 2 corr. nell'ufficio una conferenza, a cui sono intervenuti il comm. Corrado Ricci, direttore generale delle Antichità e Belle Arti; il cav. Giulio Benedetti, in rappresentanza del R. Prefetto; il dottor cav. Facci-Negrati, assessore, in rappresentanza del Sindaco; il senatore Lorenzo Tiepolo; il senatore Clemente Pellegrini; il deputato Antonio Fradeletto; il deputato Sebastiano Tecchio; il cav. Rossi, ispettore superiore del Genio civile; il dott. Scrinzi, direttore del Museo civico; il sig. Marangoni, ingegnere della Basilica di S. Marco; il sig. Zannone e monsignor Bartolini, della Fabbriceria di S. Marco.

I presenti, ringraziato il Ministro della sua iniziativa, si sono trovati d'accordo nel programma dei lavori, da eseguirsi non solo nell'angolo pericolante di Sant'Alipio e in altri punti della Basilica, ma anche in diversi monumenti della città, per cui sono d'impellente necessità opere di consolidamento.

Il rappresentante del Sindaco ha dichiarato che il Comune, come fece per l' ultima legge, si sarebbe assunta la metà della spesa pei nuovi lavori.

Il Ministro, grato dell' illuminata discussione, improntata a così nobile concordia di sentimenti e di opinioni, disse che si sarebbe data premura per ottenere i fondi, affinchè il programma tracciato e rispondente a così vivi bisogni potesse avere pronta esecuzione nell' interesse dell'arte e della cultura italiana.

— **Esami di abilitazione all' insegnamento del disegno.** — Con recente decreto, il ministro Rava ha indetto la ordinaria sessione degli esami di abilitazione all'insegnamento del disegno nelle scuole tecniche e normali.

Gli esami avranno luogo dal 17 al 26 ottobre nelle Accademie ed Istituti di Belle Arti di Roma, Milano, Torino, Lucca, Firenze, Bologna, Palermo, Venezia, Parma, Modena, Genova, Perugia, Ravenna e Urbino.

Dott. ARDVINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma 1907 — Tipografia Editrice Romana, Via della Frezza 59-61.

ARA PACIS AUGUSTAE (*).

« Cum ex Hispania Galliaque rebus in his provincis prospere gestis Romam redii Tito Nerone, Pubblio Quintilio consulibus, Aram Pacis Augustae consacrari censuit Senatus pro reddito meo ad Campum Martium in qua Magistratus et Sacerdotes et Virgines Vestales anniversarium sacrificium facere iussit ».

FIGURA 1.

Così Augusto « *templorum omnium conditor ac restitutor* », come dice Livio, ricorda la costruzione del monumento che fu il suggello della fine delle guerre civili che dilaniarono l'agonizzante repubblica e videro sorgere l'Impero.

(*) Questo scritto fu l'oggetto di una conferenza dell' autore all'Associazione fra i Cultori di Architettura il 9 marzo 1907.

In Dione Cassio, nel Feriale Prenestino e nel Cumano, nei Fasti di Ovidio, negli Atti dei Fratelli Arvali si riparla dell'*Ara Pacis* ricordando i due giorni nei quali vi si celebravano solenni cerimonie.

Finora altri documenti scritti dell'antichità non si conoscono che ne facciano menzione, ma una serie di monete la ricordano (1).

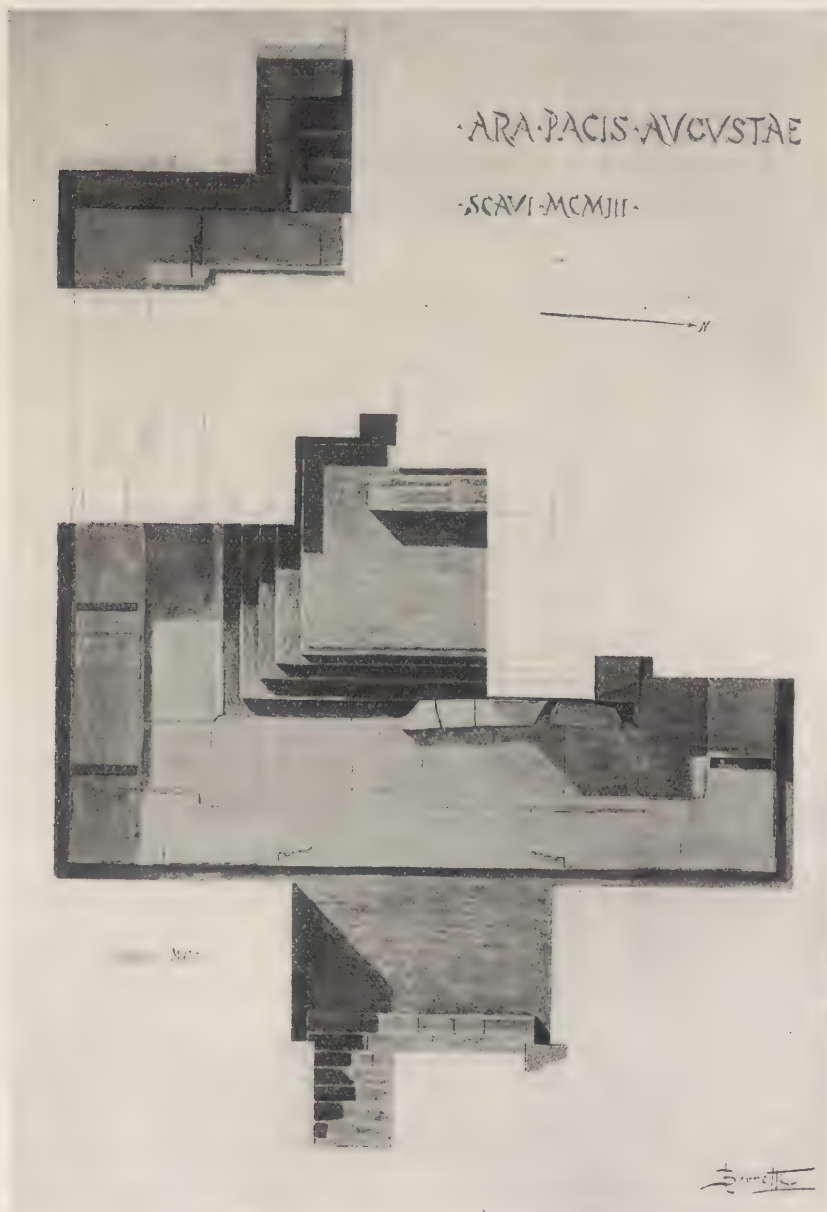



FIGURA 2.

Di quest'insigne monumento, dove fino agli ultimi aneliti del paganesimo nelle due solenni ricorrenze si offrivano sacrifici, ogni traccia era perduta.

Verso il 1530 vennero alla luce i primi pezzi di altorilievi che fecero parte della collezione del cardinale Della Valle e passarono poi nel 1584 con quasi tutto il resto della collezione a Villa Medici al Pincio dove sono ancora murati.

(1) Vedi in Petersen: *Ara Pacis Augustae.* Wien. 1902.

Il cardinale Ricci da Montepulciano, in una lettera al Segretario del Gran Duca di Toscana dell'11 febbraio 1569, scrive di avere acquistato nove grandi massi scolpiti dai due lati e di volerli far segare in mezzo per facilitarne il trasporto. Due blocchi di questi pezzi furono allora mandati a Firenze, cinque a Villa Medici, altri ancora in Firenze nel 1780 dopo essere stati restaurati: due furono messi in disparte.

Questi massi erano stati scavati nel rifare alcune fondazioni del palazzo Ottoboni al Corso.

Nel 1858 l'architetto Erzoch, nel rinforzare le fondamenta del lato meridionale dello stesso palazzo, mise alla luce nuovi frammenti che si deposero nel cortile, i quali in buona parte finirono al Museo delle Terme acquistati dal Governo nel 1898, meno un pezzo andato al Vaticano, uno al Louvre, uno a Vienna ed un altro ancora in Inghilterra. Un altro pezzo fu trovato rifacendosi nel 1899 il pavimento della Chiesa del Gesù, dove era stato collocato capovolto sulla tomba di Monsignore Sebastiano Poggi, morto nel 1623; ora è alle Terme.

Dei pezzi ritrovati in antico furono fatti dei disegni. Il card. Ricci mandava nel 1569 a Firenze quelli di due dei suoi frammenti. Disegni esistono di quasi tutti i blocchi trovati nel 1568 eseguiti poco dopo gli scavi come quelli, ad esempio, che Fulvio Orsini riunì nel celebre Vaticano 3439. Nel XVI secolo si fecero anche un paio di disegni dei frammenti già posseduti dai Della Valle, ed è in uno di questi che si vedono riuniti, quantunque arbitrariamente, un frammento del 1530 ed uno del 1568. Il fatto prova come fino d'allora gli scavi delle due epoche si sapessero associare.

Di un'incisione anonima fatta verso la fine del 500 si trova copia nella Biblioteca Barberini (X, I, 5, fol. 251); l'originale si ritiene in Londra presso A. W. Francks (fol. 228): rappresenta un progetto di restauro forse ordinato, ma non accettato dal cardinale Ferdinando De' Medici.

Altri disegni emigrarono in Inghilterra e si trovano sparsi in diversi volumi della Biblioteca di Windsor Castle (II, 23), altri fanno compagnia al foglio 228 del Francks già accennato.

Il Piranesi Gio. Batt. ne ha fatto il soggetto della 38ª tavola delle sue incisioni delle « Antichità Romane » (Roma 1756).

Naturalmente in tutti questi disegni non si accenna all'*Ara Pacis;* sono di un monumento rimasto ignoto e che il Ricci ritiene un arco trionfale di Domiziano.

Degli archeologi antichi fino al 1879 pochi si occuparono di questi frammenti. Ennio Quirino Visconti (1) ritrovando nella lastra del Vaticano elementi per riunirla ai pezzi della Galleria degli Uffizi, li associa; però egli dei pezzi di Firenze non conosceva che la riproduzione di Bartoli Pietro Sante *(Admiranda Romanorum Antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia,* ecc., ecc. Roma 1843, tav. 14-15), la quale per quanto ben disegnata non è tale da farne apprezzare tutto il valore artistico. Egli riconosce nella scultura i caratteri della buona epoca romana. Aurelio Visconti (2) specificò poi che appartenevano all'epoca di Augusto e tentò d'identificare le figure dei bassorilievi come ritratti di Augusto, di Livia, di Antonio e di

(1) Visconti Ennio Quirino, *Museo Pio Clementino.* Milano, 1818, vol. V, pag. 206 e segg. —

(2) Visconti Filippo Aurelio, *Indicazione delle sculture e della Galleria di quadri esistenti nella villa Miollis al Quirinale.* Roma, 1818, pag. 34.

Ottavia, senza mai pensare però che appartenessero all'*Ara Pacis*. Il Dütschke (1) che nel 1878 rievocò la lettera del cardinale Ricci, associò alla scultura l'ornato a tralci, attribuì vari pezzi insieme con altri affatto estranei al monumento ad uno stesso edificio, ma neppure egli accennò all'*Ara Pacis*.

Il primo a riassociare mentalmente i pezzi sparsi per i diversi musei con quelli scoperti nel 1858 e concludere che facevano parte di un solo tempio e che

FIGURA 3.

questo poteva essere, anzi era l'*Ara Pacis*, fu il Frederick von Duhn (2). Petersen lo chiama nella sua classica memoria lo scopritore dell'*Ara Pacis* (3).

(1) Dütschke Hans, *Antike Bilwerke in Oberitalien I. Die Antiken marmorbilwerke in Uffizien in Florenz*. Leipzig, 1878, pag. 238. — Idem, *Gelehrtenschul des Iohanneums zu Hamburg*, 1879-1880. *Ueber ein römisches relief mit Darstellung der familie des Augustus.*

(2) Duhn (Frederick von), *Miscellanea Capitulina*. Roma, 1879, pag. 11-16. — Idem, *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*, anno 1881, pag. 302.

(3) Petersen Eugène, *Römische Mitteilungen. Ara Pacis Augustae*, 1894, con una ricostruzione del monumento dell'architetto V. Rauscher. — Idem, *Ara Pacis Augustae*, Wien., 1902. — Idem, *In Mitteilungen K. D. Archaeologischen Instituts*. Rom., 1903. Bd. XVIII; *Rom. Ara Pacis Augustae*. Ausgrabung. Due distinte memorie. — Idem, *In Iahresheften des Osterreichischen Archaeologischen Institutes*. Bd. IX, 1906; *Die Ara Pacis Augustae*.

In una conferenza nell'aula dell'Associazione fra i Cultori di Architettura l'illustre Petersen a lungo ragionò di tutti questi frammenti che aveva pazientemente misurati e rimisurati e ricomposti in un tutto armonico e agli architetti la loro riunione apparve evidente.

Semplice fu il suo ragionamento e la chiave principale della sua ricomposizione è più il lato interno che l'esterno; soltanto errò mettendo una base sotto il recinto ed un attico sopra la cornice, dei quali nessun accenno esiste nelle monete che egli stesso aveva esaminate, e dando al recinto la forma quadrata partendo evidentemente dal concetto di un'ara quadrata romana nell'interno di esso, cosa strana nell'illustratore della famosa Ara di Pergamo!

Dopo del Petersen gli altri non hanno fatto che delle palinodie o degli estratti del suo lavoro, alcune volte citandolo e più spesso tacendolo (1).

Fatti gli scavi il Pasqui ne ha dato un conto molto sommario e puramente descrittivo nel *Bollettino delle notizie degli Scavi* (2). Il Petersen a varie riprese ne ha riparlato e recentemente ha pubblicato un opuscolo discutendo essenzialmente sull'ordine della processione e ultimamente entrando anche in merito della forma dell'altare comparandolo con quelli di Pergamo, Priene, Kos, Siracusa, Milete, Magnesia, ecc.

Alla conferenza del Petersen seguì un voto dell'Associazione fra i cultori di Architettura che molto contribuì a vincere le ultime difficoltà che si opponevano per iniziare gli scavi del monumento. Il Petersen si era adoperato per poterli fare con l'Imperiale Istituto Archeologico Germanico ed io sollecitai dall'ing. Almagià il consenso a far fare delle ricerche nel suo palazzo che fu, devo dirlo ad onore di lui, immediatamente dato, purchè gli scavi fossero opera italiana, colla nobile promessa di regalare quanto a quel monumento appartenesse e che venisse scoperto nella sua proprietà al Governo italiano. Il Ministero assunse di fare i lavori e ne affidò la direzione al Petersen, al Pasqui e volle che io vi prestassi l'opera mia.

Non so ancora a chi devo l'alto onore di essere stato indicato al Ministro della pubblica istruzione del tempo, ma per quanto qualche amarezza io abbia avuto, qui debbo pubblicamente ringraziare chi mi procurò la fortuna di collaborare alla esumazione di un monumento di tanta importanza.

Non occorre rifare la storia dei difficili lavori che durarono dal 27 luglio fino al settembre 1903 per la quale si possono consultare le *Notizie degli Scavi.* — Basta accennare soltanto per lo scopo di questa pubblicazione che si constatò come il sottosuolo fosse pieno di acqua, la quale copre per intero tutti gli avanzi del monumento, e che le fondazioni degli edifici circostanti al monumento si fermano quasi al pelo dell'acqua e spesso poggiano sullo scarico, qualche volta anche su palafitte e in pochi tratti dove più alti si elevano i ruderi antichi, come avviene colla platea dell'*Ara* sotto l'angolo del palazzo Ottoboni, si appoggiano solidamente su di essi.

(1) Amelung Walter, *Führer durch die Antiken in Florenz*. Munchen, 1897, pag. 105. Relief mit Procesion. — Idem, *Die Gewandung der alten Griechen und Romer*. Leipzig, 1903, pag. 51. — Gard hausen V, *Augustus und seine Zeit*. Leipzig, 1896, pag. 499-861. — Lanciani Rodolfo, *The ruines and escavations of ancient Rome*. Edimburg, 1897, pag. 468. — Idem, *Forma urbis Romae*. Milano, 1893-1895. Idem, *Lettera all'Athenaeum del 30 ottobre 1903*. – Courbaud E., *Le bas-relief romain a représentation historique,* Paris, 1899. — Wickhoff Franz, *Roman art...*, London, 1900, pag. 31, 35, 65, 71, 102, 128. - *Ara Pacis*. — Pasqui A. *Scavi dell'Ara Pacis Augustae*, (luglio-dicembre 1903). Estratto dalle notizie degli Scavi, anno 1903, fasc. 2°, Roma 1904. — Springer Antonio, *Manuale della Storia dell'arte,* 1° Arte Antica. Bergamo, 1904, pag. 343. — Kiepert H. et Huelsen Ch. *Formae Urbis Romae Antiquae,* Berolini, MDCCCLXXXXVI, Voce *Ara Pacis*.

(2) A. Pasqui, op. cit.

Con queste esplorazioni la posizione e la forma del recinto e dell'area interna e del recinto antoniniano immediato ad esso, le varie quote, compresa quella del primo piano augusteo intorno al monumento, furono pienamente determinate. La esplorazione però è tutt'altro che completa e la massa di materiale ancora sotto terra è grandissima.

Nella pianta della parte esplorata che riproduce un acquerello (fig. 2) del sig. Berretti, addetto disegnatore alla Commissione che presiedeva gli scavi, si vede l'intera fronte verso via Flaminia (fig. 3), la fronte a sud quasi per intero da un angolo all'altro (fig. 4), salvo il tratto occupato dal muro del palazzo Ottohoni, la fronte a ponente dall'angolo fino a poco meno della metà; nell'interno di questo perimetro tutta la base del recinto larga m. 1.20 (4 piedi romani) e dentro la linea del recinto il rialzo dei blocchi di tufo (fig. 5) che costituiva la piatta- forma dell'*Ara* e gli scalini che erano quattro tutto in giro dei quali in parte anche il rivestimento in marmo è stato rinvenuto a posto. Fra questo ed il recinto lo spazio adiacente è pavimentato con grandi lastre di marmo e sopra la piattaforma dell'altare nell'angolo nord-ovest ancora erano in posto i blocchi di tufo che formavano il nucleo dell'*Ara* in sufficiente numero per poterne indovinare la forma. Fuori del perimetro dell'*Ara* sulla fronte verso via Flaminia il breve spazio che arriva fino ad un recinto di mattoni di epoca molto più tarda (l'antoniniano) che è stato ritrovato anche nel lato occidentale e per un piccolissimo tratto nel lato nord (fig. 6).

Figura 4.

Questo recinto, che era coperto di lastroni di pietre convesse, limitava intorno all'*Ara* un alto marciapiedi dal quale al piano dell'*Ara* si scendeva con scaglioni di travertino e lo spazio fra questo muro ed il recinto marmoreo dell'*Ara* era rivestito da lastroni di travertino ad un livello appena inferiore al piano interno della grande piattaforma. Così si constata che in un'epoca tarda sia stato di tanto sollevato il piano della città tutto intorno al monumento da doverlo lasciare in una specie di pozzo al quale si accedeva dal lato orientale facendo servire di porta nel recinto quella che prima era finestra.

Netti si delineano sul liscio marmo dello zoccolo di base del recinto augusteo i contorni dei blocchi che vi poggiavano segnando esattamente le sporgenze corrispondenti ai pilastri tanto all'interno quanto all'esterno e dei quali solo un pezzo

fu rinvenuto in posto. Il recinto aveva due aperture identiche. Quella verso via Flaminia non era certo la porta, almeno fino alla costruzione del muro di mattoni, perchè da piccole esplorazioni da me fatte mi è risultato che da questo lato lo zoccolo di marmo sul quale insisteva il recinto non aveva che un'altezza di m. 0.25 circa e, sotto, una semplice fila di bugne rustiche di travertino ricorreva lungo tutta la fronte, mentre al di sotto di questa linea la grande platea di tufo non aveva rivestimento. Da questo lato al recinto dell'*Ara* si addossava evidentemente uno spazio libero non pavimentato, una spianata o giardino probabilmente. Nella fronte nord del recinto e nella fronte ovest la base del recinto è all'esterno rivestita di marmo per un altezza molto maggiore e, da quanto mi hanno indicato i lunghi spiedi di acciaio che affondavo strisciando addosso al rivestimento col suono, credo di poter affermare con quasi certezza che questo stilobate era costituito di una zona superiore liscia, alta quanto quella verso via Flaminia e di uno zoccolo inferiore più alto pure liscio e pochissimo aggettante.

FIGURA 5.

In questi tre lati nella base del recinto vi erano praticati dei canali a regolari intervalli, per portare fuori dal medesimo l'acqua piovuta all'interno, dei quali non ve n'è alcuno nella fronte di via Flaminia, ciò che conferma che da quel lato il terreno era più alto e prova come il monumento non era coperto. Però in quella tarda epoca nella quale fu fatto quel muro intorno di mattoni e il lastricato di travertino allo stesso livello tutto in giro di poco inferiore al piano interno della piattaforma, quei regolari canali non servivano più e uno ne fu scalpellato grossolanamente attraverso l'apertura di via Flaminia.

L'altra apertura verso sud era la porta, e lo prova la scoperta fatta sotto i lastroni di travertino dei bassi tempi della scalea regolare di marmo chiusa fra due bassi parapetti che dal piano scendeva giù verso la piazza esterna. Immediatamente varcata la soglia della porta nel mezzo si è trovato un piccolo incasso regolare nel marmo, che accenna forse al sito dove il vittimario colpiva l'ostia ai piedi della scala di fronte all'ingresso, per la quale il sacerdote saliva fino alla *prothysis* dall'altare per deporvi le offerte.

*
* *

La forma del monumento è nettamente determinata: esso consiste in una platea di grandi blocchi di tufo di circa metri 2,60 di spessore fatta a due scaglioni. Il più basso parte dalla quota 6,78, incassato nell'argilla, ed arriva alla quota 8, dove risega di circa mezzo metro. Il secondo scaglione, rivestito in marmo nei lati nord, ovest e sud, a partire dalla quota 8 arriva fino al piano della base del recinto alla quota 9,50. Queste quote sono prese a partire da un caposaldo assunto come 16 metri sul livello del mare. Non garantisco l'esattezza della quota di questo caposaldo, che dovrebbe essere meglio precisato mettendolo in rapporto con quelli del Municipio (fig. 7 e 8).

Figura 6.

Il recinto misura m. 11,60 nelle fronti est ed ovest e m. 10,60 nelle fronti sud e nord, rispettivamente 40 e 36 piedi romani. La base del recinto è di m. 1,20 (4 piedi romani). Il recinto dai due lati Sud e Nord è continuo ed identico tra due pilastri angolari che si ritrovano anche negli angoli interni come due mezze lesene angolari. Esso è costituito da una zona di base con sagome intagliate all'esterno ed una semplice gola ed un toro all'interno. Questa base segue naturalmente gli aggetti dei pilastri angolari. Sopra questa zona poggiano i grandi blocchi alti circa m. 1,80 (6 piedi romani) sui quali tra pilastro e pilastro nella faccia esterna lo splendido ornato è scolpito. Nel mezzo un gran fogliame di acanto dal quale sorge uno stelo dritto e partono dai fianchi dei rami che serpeggiando in morbide curve arrivano fino agli estremi del blocco reggendo fogliami d'ogni specie e più in alto i sacri cigni in pose diverse con le ali spiegate, mentre timidamente da sotto la foglia di acanto si affaccia una ranocchia e sopra striscia una lucertola (1), forse Batrachos e Sauros, gli architetti scultori del monumento (fig. 9).

(1) Plinio, lib. XXXVI, cap. V, sect. 4: « Nec Sauram atque Batrachum oblitterari convenit qui fecere templa Octaviae porticibus inclusa, natione ipsi Lacones. Quidam et opibus praepotentis fuisse eos putant ac sua inpensa construxisse, inscriptionem sperantis; qua negata, hoc tamen alio-

All'interno questi blocchi non hanno che delle striscie verticali. Parmi il ricordo della palizzata eretta intorno ad un luogo sacro ed ornata fastosamente di fogliami e fiori. Sopra corre un'altra piccola zona di m. 0,33 circa con una greca all'esterno ed all'interno un ornato a palmette e su essa poggiano i blocchi alti m. 1,55, nei quali è scolpita la lunga processione di figure, indubbiamente i ritratti dei personaggi principali che presero parte alla prima sacra funzione. All'interno alle figure corrisponde uno splendido ornato di festoni attaccato a bucrani (fig. 10). Similissima a questa erano le altre due fronti ad ovest e ad est: soltanto oltre ai pilastri di angolo altri ve n'erano in vicinanza alla porta i cui stipiti si profilavano nella zona centrale liscia fra i due pilastri intermedi, mentre tra il pilastro

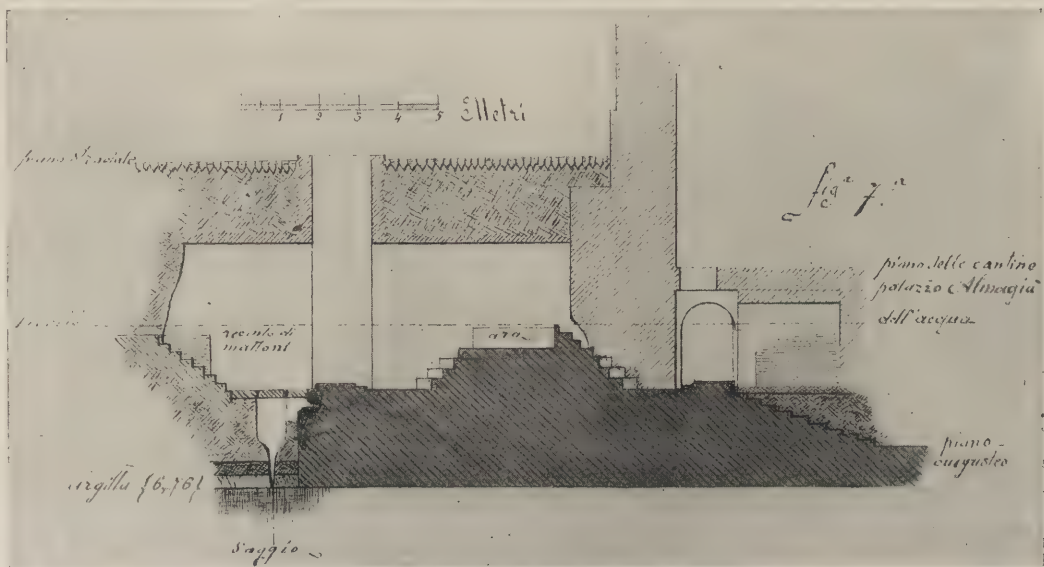



FIGURA 7.

di angolo ed il pilastro intermedio da ogni lato la disposizione dei blocchi e della loro ornamentazione era simile a quella dei fianchi. Non tutti i blocchi attraver-

modo usurpasse. Sunt certe etiamnum in columnarum spiris insculptae nominum eorum argumento lacerta atque rana ».

Il Nibby (Roma nell'anno MDCCCXXXVIII, parte II, Antica, pag. 601) riconferma che Batraco e Sauro furono gli Architetti di un Tempio nel 721 u. c. chiuso nei portici detti di Ottavia e Plinio, nettamente accenna che le loro firme parlanti, come si direbbe in araldica, erano nelle *spiris eolumnarum*. Di rami a spirale essenzialmente è costituita l'ornamentazione dell'*Ara Pacis* e benchè altri animalucci appariscono fra i fogliami di essa, la rana e la lucertola sono collocate in posizione preminente e centrale, e la loro ragione di essere, col farne la firma degli architetti del monumento, non mi pare mancante di base logica.

Bisognerebbe per assicurarsi della verità della cosa fare un confronto stilistico e rintracciare la provenienza degli altri frammenti che il Nibby ed altri citano, nei quali gli stessi animali ricompaiono. Per quanto frequente sia negli ornati greci la presenza di animalucci, non si può nel nostro caso concludere colla Enciclopedia Britannica che i nomi di Batraco e di Sauro siano inventati. Ad ogni modo l'invenzione daterebbe da Plinio che determina anche la patria di quella rana e di quella lucertola.

Vedi anche F. De Boni, *Biografie degli artisti,* 2ª ed., Venezia, 1852. — Smith, *Greech and Romam biography.*

savano l'intero spessore del muro; qualcuno ve n'è che si arresta al piano mediano del recinto e l'ornato interno era ricavato in un altro blocco.

Abbiamo oramai tanti frammenti delle varie parti del recinto e sulla base i segni degli appoggi e nelle fronti gli ornati e le linee verticali di congiungimento dei blocchi attraversate dall'ornato e dalle sculture, che non occorrerà certo far altro che accostare i blocchi perchè si ricompongano in un tutto con facilità, e quando tutti gli altri blocchi saranno estratti, le due fronti est ed ovest che dalle linee nella base risultano non perfettamente identiche gioveranno a definire con criteri puramente, direi, anatomici tutta la disposizione della processione sulla quale lo stesso Petersen ancora discute. Gioverà anche il ricordo esatto del luogo dove alcuni pezzi sono stati ritrovati e da questa pianta si vede dove i più importanti giacevano (fig. 11).

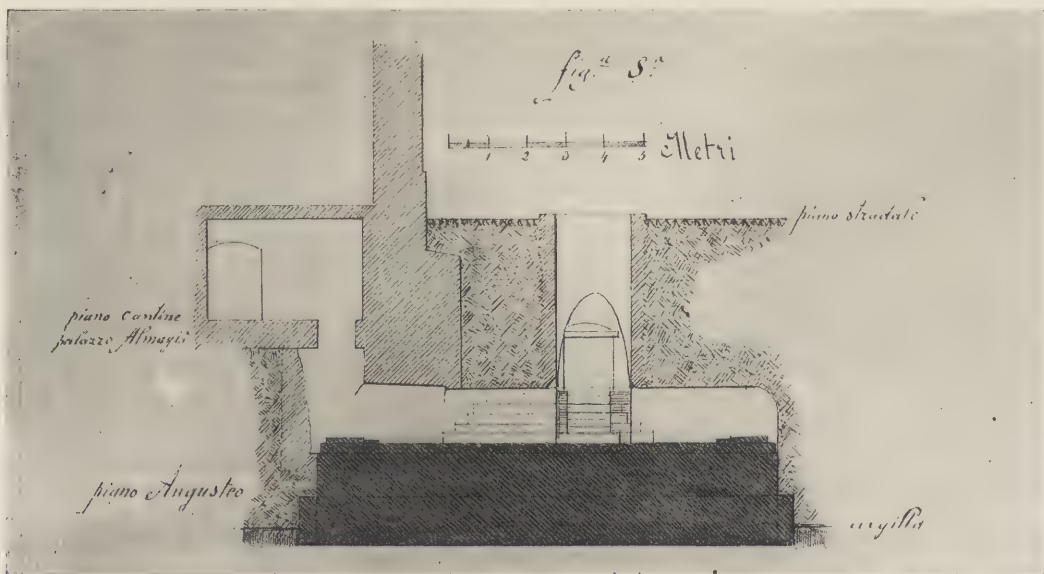



Figura 8.

Senza pretendere di dare importanza ad un ordinamento che risulterà facile ed evidente da una tale ricomposizione, accenno all'ordine, per me più probabile, dei pezzi scolpiti incominciando dalla porta d'ingresso e seguendo il lato sud e poi dalla stessa parte seguendo il lato nord. A dritta della porta d'ingresso stava certo quella rappresentazione della quale la prima metà era già nel Museo delle Terme, mentre la seconda con le figure simboliche del Senato e del Popolo Romano trovammo in vicinanza di questo angolo nei nostri scavi insieme ad un piede della scrofa ed altri piccoli pezzetti. Voltiamo l'angolo: vi metto (con o senza la testa di Marte che attualmente è a Vienna), quel blocco che è a Villa Medici con aggiunte notevoli; Petersen vuole collocarlo in una delle fronti, ma a me pare tanto bene riscontrare in esso la testa della processione nella quale le figure hanno tutta l'aria di persone arrivate alla meta. Segue subito il gruppo dei Flamini, che è ancora sotterra caduto verticalmente quasi sul suo piombo lasciando la distanza giusta per il pezzo precedente. Ad esse si attacca nettamente l'altro pezzo nel quale predomina la figura che Petersen pensa sia Agrippa.

Così abbiamo quattro Flamini: il Dialis, il Martialis, il Quirinalis e l'Augu-

stalis (1), che presenziano il sacrificio coi loro attendenti e dietro subito Augusto tra i consoli e la sua famiglia, Druso, Ottavia, ecc., ecc.

Rivoltando l'angolo alla parte posteriore troveremmo il gruppo del Lupercal di cui pochi frammenti esistono. Con ciò avremmo nelle due fronti l'origine della

Figura 9.

processione e la sua meta: nel lato sud metà della processione rappresentata nei personaggi principali che la componevano.

All'altro lato, alla sinistra del frontone, abbiamo la splendida figura della Tellus (fig. 1).

(1) I Flamini *maiores* sarebbero soltanto tre: di chi è dunque questa quarta figura camuffata coll'*apex* e drappeggiata nella *laena*? Il Flamine del culto speciale della Pace?

Fertilis frugum pecorisque Tellus
Spicea donet Cererem corona :
Nutriant fetus et aquae, salubres
Et Jovis aurae (1).

Questo gruppo ha viaggiato per volere degli archeologi da una parte all'altra del recinto da est ad ovest, da nord a sud. Tengo per fermo con Petersen che debba stare alla sinistra di una delle aperture, e lo studio anatomico esatto del pezzo potrà tutto al più portarlo al posto del Lupercal che verrebbe qui collocato.

Voltando l'angolo avremo il principio dell'altra metà della processione in quel pezzo nel quale il Petersen riconosce giustamente la testa del corteo che volge verso l'*Ara* passando davanti al portico che doveva recingerla, ma che, ove

FIGURA 10.

l'esame della sua forma non debba trasportarlo necessariamente altrove, in questo posto meglio corrisponderebbe a riprodurre la cerimonia inaugurale. Seguivano gli altri gruppi.

Non mi permetto di farmi bello di una erudizione che potrei avere facilmente racimolata, per dare più minuto conto delle varie figure. È da avvertire però che molte delle teste nei vari pezzi sono state restaurate e che nei nostri scavi ne abbiamo trovate parecchie che dovrebbero sostituirle.

Voltando sulla parte posteriore dovremmo mettervi un pezzo nel quale possa stare quel frammento di figura seduta che giusto in quelle vicinanze abbiamo trovato. A qualche pezzo che fu nelle precedenti ricostruzioni messo nei cortei potrebbe

(1) Orazio, *Carmen Saeculare*, verso 29 e seguenti.

toccare la sorte di emigrare per altra destinazione. In questo lavoro porteranno utilmente i loro lumi l'ingegneria e l'architettura, le quali, procedendo con norme suggerite dall'esattezza e dall'osservazione tecnica, ricomporranno il monumento tenendo conto dei piani, della grana del marmo, delle sue macchie e delle sue venature, della disposizione e della forma delle grappe, ecc. ecc. Con questi criteri, di indole più tecnica che archeologica, è lecito sperarlo, le pareti e la processione si riordineranno perfettamente.

Questo muro di marmo grandiosamente ornato doveva certo essere coronato da una importante cornice della quale pochissimo resta. Un frammento è riprodotto nella comunicazione del Pasqui. Esso basta, se l'assegnazione è esatta, a dimostrare che non aveva fregio e così meglio lo concepisco, e le monete così

I. Blocco con lesena d'angolo.
II. Blocco ornato.
III. Blocco ornato di un nascimento a fogliami.
IV. Blocco ornato.
V. Blocco ornato.
VI. Blocco con avanzo di stipite.
VII. Scalino di marmo.
VIII. Scalino di marmo.
IX. Gradino.
X. Gradino.
XI. Blocco ornato.
XII. Blocco ornato.
XIII. Blocco informe con traccie di lavorazione posteriore.
XIV. Blocco ornato.
XV. Blocco ornato.
XVI. Blocco ornato.
XVII. XVIII. } Blocco ornato
XIX. XX. } Blocco ornato.
XXI. Frammento di stipite.
XXII. Frammento di stipite.
XXIII. Blocco ornato.
XXIV. Blocco ornato.
XXV. Blocco con figura barbata.
XXVI. Blocco con la figurazione dei Flamini.
XXVII. Blocco informe.
XXVIII. Blocco con gli stipiti.
XXIX. Scaglioni con avanzo di decorazione.

FIGURA 11.

l'accennano. Pasqui pure riproduce un pezzo fra i trovati finora che potrebbe far parte di un acroterio, di quelli abbozzati nelle stesse monete. Le monete risponderebbero quindi al vero più di quanto non si pensava prima. Del resto perchè avrebbero mentito? Solo penso che di esse una rappresenta la parte ovest e le altre la parte est.

Entriamo nel recinto. Un piano di m. 1.10 di larghezza coperto di lastre di marmo perfettamente connesse gira intorno ad una piramide di quattro gradini di marmo che si eleva a formare una piattaforma superiore alta un metro circa sopra il piano interno. Su questa piattaforma si alzava l'altare. Per determinarne la forma non ci restano che i pochi blocchi di tufo verso l'angolo nord-ovest. Questi blocchi verso il lato nord arrivano quasi fino al perimetro della piattaforma e sono tagliati verticalmente; verso il lato ovest, però non fino all'angolo, ma nella parte centrale, sono incavati a scaglioni che, benchè a spigoli non così netti come quelli dello scheletro della piattaforma inferiore, ne ricordano gli scalini.

Ne concludo che alla fine dei quattro gradini, lasciata libera una risega tutto all'ingiro della larghezza della pedata, si elevasse una piattaforma che doveva avere il suo piano superiore a livello della fascia interna a palmette.

Gli scaglioni del tufo verso la porta d'ingresso accennano nettamente ad una scala incassata in questa piattaforma e un poco più stretta della porta d'ingresso che con altri quattro scalini, come quelli inferiori, arrivava fino alla sommità dell'*Ara*.

Una disposizione simile è comune ad altre classiche are della Grecia. L'*Ara* all'ingiro doveva essere ornata e tra i pali del muro lì vicino, in quel piccolo tratto esaminato, qualche brandello di figure dai panneggi finissimamente scolpiti sono state rinvenute che per la loro dimensione non possono appartenere certo al recinto esterno, ma a questa piattaforma interna.

*
* *

Tralascio per brevità di accennare agl'innumerevoli piccoli frammenti che possono forse rispondere a vari quesiti archeologici, e torno all'esterno dell'*Ara* per la porta verso il Campo Marzio che guarda il tramonto, poichè l'*Ara Pacis Augustae* era perfettamente orientata.

Sotto l'anno 1502 il Lanciani riporta da Antonio Leto la scoperta fatta dell'obelisco solare di Augusto giacente nell'orticello di un barbiere dietro l'abside di S. Lorenzo in Lucina, a poca distanza cioè dal nostro monumento e forse su quella platea che esiste sotto il cortile Ottoboni e che fu riseppellito. L'obelisco era stato pure visto nel 1463 nello scavare le fondazioni della cappella fatta fare dal cardinale Calandrino nella chiesa di S. Lorenzo. Esso era maltrattato e sfaldato dal fuoco, ed il Fontana che lo smosse ed esaminò per ordine di Sisto V, non si curò di estrarlo. Fu soltanto nel 1748 ridisseppellito da Nicolò Zabaglia per ordine di Benedetto XIV, restaurato ed eretto sulla piazza di Montecitorio dall'architetto Antinori nel 1792.

Di questo obelisco Plinio il vecchio dice: « *Ei qui est in Campo divus Augustus addidit mirabilem usum ad deprehendendas solis umbras dierumque ac noctium ita magnitudines, strato lapide ad magnitudinem, obelisci cui par fieret umbra, brumae confectae die, sexta hora, paulatimque per regulas (quae sunt ex aere inclusae) singulis diebus decresceret ac rursus augesceret* » (1).

(1) Lascio ai filologi l'incarico di scegliere la lezione più corretta fra le tante riportate di questo povero Caio Plinio Secondo così bistrattato dagli amanuensi, che preoccupati forse della mole dell'opera sua, nel trascrivere precipitarono. Per ben capire e tradurre un libro, se è necessaria la conoscenza profonda della lingua, è forse ancora più importante quella della materia di cui tratta. È questo uno dei casi più tipici perchè tutti i traduttori fecero dire a Plinio lo stesso grossolano errore.

I traduttori gli hanno fatto dire che l'obelisco stava in una piazza tanto grande all'ingiro quanto l'altezza dell'obelisco, che se così fosse stato non avrebbe potuto nella *sexta hora brumae confectae die* segnare il mezzogiorno, l'ombra dell' apice uscendo dalla piazza.

Ma l'obelisco non era che il gnomone di una semplice meridiana, come riconosce il Marucchi, pur ripetendo l'errore dei traduttori, per segnare soltanto il mezzogiorno, quando l'ombra del suo apice passava per il meridiano che nello *strato lapide ex aere* era segnato e traversato con regoli incassati nel marmo, corrispondenti ai vari giorni dell'anno.

Bastava che la piazza si estendesse verso nord e le forme immaginate di essa nelle *Formae Urbis* hanno molto poco a che vedere con la logica astronomica.

Fu Augusto che trasportò da Eliopoli l'obelisco del Faraone Psammitico II e lo fece erigere nell'anno 23 avanti Cristo in Campo Marzio. Seguitando, Plinio ci dice ancora che sia per variazioni nel corso del Sole o altra regione celeste, sia per spostamento del centro della terra, terremoti o cedimenti, già trent'anni dopo la meridiana non serviva più.

Non erano del resto molto attaccati alla esattezza del tempo gli antichi romani, che per più di mezzo secolo si erano serviti dell'orologio trasportato dopo la prima guerra punica da Catania in Roma da Pubblio Messala senza preoccuparsi della differenza dei quattro gradi di latitudine.

Ma torniamo al *Solarium Augusti* che era dietro S. Lorenzo in Lucina secondo tutte le memorie (1), e non capisco perchè è segnato tanto lontano nelle piante di Roma antica. Non posso concepire l'*Ara Pacis Augustae*, fatta dieci anni dopo in vicinanza del medesimo e con tanta cura disposta con le due aperture, una da oriente ed una da occidente, senza pensare che l'obelisco fosse sull'asse del monumento, ed il monumento stesso fronteggiasse la piazza della grande meridiana di Augusto. E questo ragionamento mi fa pure pensare che da questo lato non doveva esserci altro recinto.

Il ragionamento del Petersen che si basa sull'esame del fregio scolpito è giusto: ma a me pare di vedere in quelle colonne e nel tetto piuttosto l'accenno della testata di un portico anzichè l'angolo di un quadriportico e nel movimento delle figure apparisce nettamente lo sforzo dei conducenti per far piegare l'animale sulla sua fronte.

In uno degli scavi accessori ricordo di un muro parallelo alla fronte nord del portico che risulterebbe distante dal recinto dell'*Ara* della grandezza dell'*Ara* precisa, che potrebbe negli scavi futuri risultare la base del portico, il quale sarebbe stato

(1) Nelle notizie registrate dai molti autori che si sono occupati di questo obelisco, fra cui principali: Strabone, Lib. XVII, c. I, par. 27. — Armiano Marcellino, Cap. XVII, 4, 12. — *Corpus inscript. Latinarum.* Vol. VI, 702. — Becker A. V., *Handbuch der römischen Alterthümer.* 1ª parte. Leipzig, 1843, p. 638. — Jordan H., *Topographie der Sadt Rom in Alterthüm*, Berolini, 1877, II, 182. — Reber doctor Franz, *Die ruinen Rom.* Leipzig, 1879, 262-264. — Gilbert O., *Geschichte und topographie der Stadt Rom in Alterthüm.* Lipsia, 1880-1890, III, 194. — B. R, *Beschreibung der Stadt Rom di diversi autori.* Stuttgart, 1830-1842, III, 3, 79, 330. — Albertino, *De mirabilibus novae et veteris Urbis*, p. 26. — R. Lanciani, *Storia sugli scavi di Roma*, vol 1°. Roma, 1902, - Fulvio, *Anticae Urbis Romae*, lib. V, p. 87. — Marucchi O., *Gli Obelischi in Roma.* Roma 1902. — Marliani Bart., *Anticae Romae Topographia*, lib. VI, p. 143, — Nardini Famiano, *Roma antica*, lib. VI. — Bandini A. M., *De obelisco Caesaris Augusti et Campi Martii ruderibus nuper eruto commentarius.* Roma, 1750, poche se ne hanno intorno ai regoli di bronzo dorato inseriti nello *strato lapide* e le iscrizioni citate si riducono ad una sola: *Spirat boreas*, che si riferisce evidentemente alla indicazione del nord.

ai lati e dietro del monumento ad un livello superiore, probabilmente quello della Via Flaminia che doveva sovrastare a tutto il Campo Marzio. Un cosifatto portico racchiuderebbe un'area larga 120 piedi romani (fig. 12).

Ecco il risultato delle mie speculazioni. Certo può considerarsi tutta la forma del recinto, probabilissimo quanto in esso si contiene: il portico è ancora un'ipotesi. Ma lo studio minuto di tutti i pezzi fino ad ora venuti in luce e di quelli moltissimi che gli scavi futuri faranno trovare, ci permetteranno con tutta sicurezza di ricomporre i frammenti anche i più minuti e ricostruire il monumento del quale se terremoti, incendi e saccheggi hanno fatto scempio (1), le acque dei sacri colli e la terra sacra da esse trasportata, coprendolo di un velo pietoso, tanta parte hanno ancora conservato.

Questi marmi gloriosi non dovrebbero essere lasciati sparsi e disordinati ad ornare le pareti dei musei e sarebbe da augurarsi che, con quelli che non sono in Roma e quelli che vi sono ma non appartengono alla nazione, tutti ricomposti sopra la base rinnovata ritornino ad affermare la fede dell'Italia unificata nella pace duratura che la vedrà per l'altezza della sua scienza, la bellezza della sua arte e la prosperità delle sue industrie, assisa sul più eccelso trono del mondo civile.

M. E. Cannizzaro.

(1) Il Nibby, (op. cit.), scrive che l'obelisco di Campo Marzio secondo l'Anonimo di Mabillon era ancora in piedi nella prima metà del IX secolo. Si può quindi supporre caduto ai tempi di Roberto Guiscardo nel 1084, quando entrato in Roma mise a fuoco il tratto di Campo Marzio fra la Porta Flaminia, San Lorenzo in Lucina e San Silvestro in Capite. Importerebbe ristudiare questo Anonimo di Mabillon per vedere se non ci fosse anche qualche accenno all'*Ara Pacis* la cui sorte non so disgiungere da quella della meridiana, e se questa fu distrutta dall'orde del Guiscardo, dalle medesime dovette subire quella l'ultimo oltraggio.

Bisognerebbe anche ristudiare bene tutte le notizie degli scavi antichi relativi all'obelisco per determinare con maggior precisione i termini del problema topografico della zona del Campo Marzio dietro San Lorenzo in Lucina.

FIGURA 12.

IL CIMA DA CONEGLIANO DI CASIGLIO NELLA REGIA PINACOTECA DI BRERA.

Intento del presente richiamo è quello di riparare ad una dimenticanza, che sarebbe biasimevole perpetrare ulteriormente. È ormai trascorso ben un anno, da che un grande ed importante dipinto del pittore G. B. Cima da Conegliano ha preso degno posto nella massima Pinacoteca milanese, senza essere stato presentato in questo *Bollettino* mediante una riproduzione, che ne dia almeno un' idea approssimativa al pubblico competente. Sia concesso quindi ad un cultore della grande raccolta di approfittare della fotografia gentilmente concessagli dal sig. Achille Ferrario, per meglio illustrare in questo luogo l'opera alla quale si allude.

Si tratta, come ognuno vede, di una di quelle composizioni, di carattere eminentemente venete quattrocentiste, nelle quali la pura soavità del soggetto s'accorda nel modo il più omogeneo coll'ambiente architettonico entro il quale viene immaginato. Sopra elevato, regale trono, con purissimo gusto proporzionato ed ornato, si presenta la Regina de'Cieli, col Divino Pargolo, seduto sul ginocchio destro. Mentre lo stesso stende la destra per benedire alla schiera dei sottoposti devoti di sesso mascolino, dall'altro lato la Madre si rivolge benigna alle femmine. Sovrastano ai primi le figure dei Santi Giovanni Battista e Sebastiano, alle seconde la Maddalena e San Rocco. Stanno tutte insieme raccolte sotto una di quelle ariose arcate, sorrette da pilastri finamente decorati, di che si servì altre volte il nostro pittore, forse desumendone il concetto da un motivo già anteriormente adoperato dal principe dei pittori veneti del quattrocento, Giovanni Bellini. Racchiuso il quadro entro adeguata cornice architettonica e collocato entro spaziosa chiesa sopra una mensa d'altare, certo doveva produrre un effetto solenne, ben compìto in se stesso. È noto che si trovava in origine in una chiesa di Oderzo, nel Veneto. Portato a Brera a tempo delle soppressioni napoleoniche, sembra cosa quasi incredibile, ma vera purtroppo, che nel 1851 fosse stato escluso dalla Pinacoteca e dato in deposito alla chiesa parrocchiale di Casiglio in Brianza.

A liberarlo di là, quindi rimetterlo in onore nella Pinacoteca, dopo mezzo secolo, concorsero tre uomini, benemeriti dell'arte, vale a dire in primo luogo Corrado Ricci, il quale riconoscendone l'alto valore si adoperò a riaverlo dalla chiesa, in secondo Luigi Cavenaghi, che vi prodigò le sue illuminate cure, dirette a rimediare agli svariati insulti patiti per opera del tempo e delle barbarie degli uomini, in terzo il barone Michele Lazzaroni, come quegli che si assunse le spese occorrenti per l'importante ristauro.

Dello stato in che si trovava il dipinto, allorchè fu ricuperato per la Galleria, bene si ricorda chi ebbe ad esaminarlo da vicino. Ricoperto e rifatto in molte parti, mutilato in tutta la larghezza nella parte inferiore, a traverso i panneggiamenti dei devoti e i piedi dei Santi, tanto più si aveva a lamentare la sorte subita, quanto più appariva l'entità della tela stessa, come opera d'arte. Il desiderio di vederla restituita per quanto possibile alla sua originale perfezione non poteva che essere vivamente sentito dagli amici dell'arte. Se non che, i gravi impegni di che

si era caricata nell'impresa del suo grandioso riordinamento la Pinacoteca non le permettevano oramai di assumersi eziandio quello non indifferente di così complesso ristauro. Fortuna volle che capitasse nel frattempo a Milano a visitarla il sunno-

Cima da Conegliano — Madonna e Santi — *Milano,* R. Pinacoteca di Brera.

minato signore. Messo al fatto delle cose, egli volle interessarsene, da attivo cultore dell'arte qual'è, a segno che si compiacque di deporre da un momento all'altro presso la locale Direzione la cospicua somma di mille e cinquecento lire, già preventivata, acciò avesse a servire per compiere il desiderato ristauro. Che il ristauratore poi abbia bene corrisposto ad un tratto di così larga generosità lo attesta l'aspetto presente del quadro, confrontato con quello che porgeva, spogliato delle molteplici brutture sovrapposte, tali da richiedere una paziente opera di risarcimento, intesa

a reintegrare coscienziosamente il dipinto. E poi che non mancano i testimoni oculari informati sulla portata di questo lavoro, condotto con quello spirito di abnegazione della propria persona, che vuol essere considerata precipua qualità del vero ristauratore, ne risulta, che non si sarebbe potuto fare maggiore complimento al ristauratore medesimo, di quello pronunciato successivamente da un noto erudito, il quale, in presenza del quadro risorto, ebbe a sentenziare, che pochissimo vi dovea essere stato fatto di sua mano.

La pala del Cima, come già ebbe ad avvertire il rev. Don Vincenzo Botteon nella sua monografia intorno al simpatico artista concittadino, fu fatta per la Scuola o Confraternita di San Giovanni Battista in Oderzo, provincia di Treviso. Corrado Ricci ne annunciò l'acquisto per la nostra Pinacoteca nella *Rassegna d'Arte* del luglio 1901. Se vi si eccettua la figura della Maddalena, riescita alquanto rigida nella sua colossale statura, le altre figure, si mostrano all'altezza di quanto seppe rappresentare il Cima, comprese come sono di espressioni di un ascetismo sano e sincero. Una novità non mai riscontrata poi nelle sue opere si è quella dei ritratti di devoti raccolti in atto di candida compunzione sotto il celestiale trono. Presentati nelle loro pittoresche acconciature è innegabile conferiscano un interesse speciale al grande quadro. Del quale l'autore stesso ebbe a compiacersi certamente alla sua volta, da che lo volle munito del cartellino, applicato ai gradi del trono, dove si decifra tuttora il suo nome e una data che accenna all'ultimo decennio del quattrocento, mancandovi l'ultima cifra del millesimo.

A proposito delle schiere di devoti introdotti dal lato sinistro, il Botteon giustamente distingue il gruppo dei monaci, in tunica bianca, posti di dietro, da quello dei confratelli in panneggiamenti oscuri.

Richiesto poi dallo scrivente se avesse altre comunicazioni da favorirgli intorno all'opera d'arte rammentata, e in ispecie circa le persone rappresentate fra i devoti, cortesemente risponde in data 5 agosto, esistere a Treviso in biblioteca comunale, nella sezione manimorte, dei manoscritti della Scuola o Confraternita di S. Giovanni Battista di Oderzo, nei quali si dovranno certamente trovare memorie delle accennate persone ritratte dal vero. E nell'attesa di potervi fare delle ricerche soggiunge: « Dopo la pubblicazione del mio volume sul Cima, riguardo al quadro di Oderzo non ho raccolto che le seguenti notizie: L'Edwards (noto commissario imperiale) in un Prospetto intitolato *Stato dei quadri di proprietà del Ramo Cassa d'ammortizzazione della provincia di Treviso, spedite alla reale Accademia di Belle Arti a Milano,* esteso e compilato dall'Ufficio di Economia ecc. presso l'i. r. Direzione del Demanio delle Provincie venete – sottoscritto *Pasquali Economo*, in data 10 aprile 1827 (Archivio di Stato Venezia – Statistica Demanio – Ramo Cassa d'ammortizzazione: Quadri disposti ed esistenti al 1827, 10 aprile – Registro n. 345) scrive così: *a*) Convento S. Gio. Batt. di Oderzo; *b*) Pala rappresentante San Gio. Batta, opera del Cima; *c*) Spedita a Milano a S. E. il Ministro dell'Interno in seguito alla scelta fattane dai Delegati Appiani e Fumagalli, ed in esecuzione del disposto della Prefettura del Monte con suo dispaccio 7 decembre 1810, n. 15555 ».

GUSTAVO FRIZZONI.

OPERE ACQUISTATE PER LA GALLERIA NAZIONALE MODERNA NELL'ESPOSIZIONE DI VENEZIA.

Per la prima volta quest'anno il Governo acquista per la Galleria nazionale moderna di Roma, insieme con opere nostrane, lavori di artisti stranieri, e ne acquista d'ogni genere, a scopo istruttivo, di scultura e di pittura, di figura e di paese, la grande composizione e il gingillo. Parliamo prima di questi saggi dell'arte forestiera, arte che da una dozzina d'anni le esposizioni di Venezia ci hanno reso quasi familiare; diremo in sèguito dei lavori italiani, nessuno dei quali, purtroppo, basta a vincere nel confronto l'altra schiera. Come mai avvenga ciò non è qui il luogo di esporre; e m'incresce anche averlo accennato, ma poichè tanti lo affermano con piacere, parmi non debba mancar l'affermazione di chi se ne duole.

FIG. 1. — John Quincy Adams — Il viaggio della vita.

Della Germania abbiamo due quadri. L'uno, *Paesaggio,* di Adolt Hengeler, è alquanto secco, ma di effetto buono nella sobrietà della tavolozza che, quasi per reazione allo smanioso colorismo invadente e per un difetto non sdegnato dalla moda, si riduce a due colori. L'altro, *Vecchio cantiere,* di Adolf Fischer Gurig, è fortissimo; turba in esso la soverchia confusione che persiste dopo il primo momento; soverchia, dico, perchè in fondo nella confusione è il carattere del tema, e solo vorrei che grado grado da quel pandemonio emanasse una meno irrequieta armonia.

Dalla Germania all'Austria, dall'Austria all'Ungheria: austriaci lo scultore Franz Barwig e il pittore John Quincy Adams, che credo inglese d'origine; ungherese il pittore ormai celebre Fülöp Laszló.

Fra il trittico dell'Adams e i due gruppetti intagliati in legno dal Barwig la distanza è enorme; fa piacere che dalla stessa nazione provengano nello stesso momento lavori così disparati. L'autore di *Vagabondi* e di *Pellicani* ha esposto tre altri simili capricci: *La danza del fauno, Marabù, Capra,* valendosi sempre della identica fattura, invenzione sua, credo, e che anzi è una cifra, consistente nel modellar sommario a pochi e larghi piani, senza eliminazione di spigoli, o meglio, non modellare, bensì trinciare, come per preparare il lavoro ulteriore. L'effetto è

piacevole per il gusto bizzarro e sapiente di quei piani: sorprende subito, stanca presto, chè in sostanza è un manierismo, una stileggiatura manierista. Il trittico invece, *Il viaggio della vita,* è opera seria e severa, studiata, ponderata, cui manca solo un tantino d'originalità. Infatti abbiamo veduto altrove quell'insieme cromatico dominato dal grigio e quell'insieme narrativo dominato dalla cenere, lasciâtemelo dire, poichè questo « viaggio della vita » è quasi la riduzione di essa in cenere. « Attraverso molti travagli entreremo nel regno di Dio (Wir müssen durch viele Trübsale in das Reich Gottes eingehen) », dice l'epigrafe, un altro degli elementi di prammatica del trittico narrativo, frutto moderno non abbastanza spontaneo, epperò infecondo, ma che può raggiungere eccellenti effetti se, come nel caso dell'Adams, l'autore sa mettere insieme l'armonia della favola, direi, l'armonia letteraria con l'armonia essenzialmente pittorica. In altri tempi il polittico in genere non narrava, perchè le varie parti erano coordinate alla centrale, appendici o glorificazioni di essa, quinte di quell'unico proscenio. Invece in antico, e per eccezione, anche sino allo scorcio del Cinquecento, si ha la composizione narrativa indivisa, come vediamo in maniera tipica nei sarcofagi cristiani, o in un esempio che è forse il più recente e certo il più famoso, il *Ratto d'Europa,* di Paolo Veronese. Orbene, i moderni si son ripiegati indietro dando la rappresentazione a svolgimento, ma senz'arrischiare la vera composizione unica. Il trittico dell'Adams è prezioso appunto perchè offre nella miglior forma il tipo di questi sforzi odierni.

Ed eccoci al *Ritratto di mia moglie,* tela di Fülöp Laszló col quale, per la prima volta, nella Galleria nazionale entra uno dei maggiori artisti esteri, di quelli che sinora essa invidiava ad altre collezioni nostrane, come quella di Venezia.

Che il Laszló sia tra i migliori ritrattisti viventi è noto, e lo vediamo anche nei due ultimi lavori suoi, pure all'esposizione, uno *Studio di testa* e il *Ritratto dell'attore A. Ritter von Sonnenthal;* ma la tela scelta dalla Commissione è di gran lunga superiore, inquantochè pospone all'arte la tecnica, o, più particolarmente, all'espressione la pennellata. Come i suoi grandi competitori, il danese Kroyer, lo svedese Zorn, l'italo-americano Sargent, di cui nell'attuale esposizione abbiamo sette magnifiche tele, il Laszló è un virtuoso del pennello, e spesso si abbandona a questa sua virtuosità in guisa da stancarcene, anche quando ci attira per reazione e compenso delle grettezze faticose nelle quali si ostinano alcuni tecnicisti d'oggi. Questa volta, no. Per rammentare la tinta del fondo o dell'abito devo ripensarci, se basta; e così di qualunque altro elemento non essenziale del quadro; e ciò perchè in esso l'attenzione è fermata da qualcosa di più alto e di più profondo, dallo sguardo intento, dalle labbra schiuse, appena appena flosce, quasi mormoranti la melodia disegnata dal violino. Poichè la figura è il ritratto d'una violinista, e vorrei dir proprio che ne ha la voce, come ha lo sguardo, come ha nell'insieme un'intima espressione di vita, un carattere individuale.

Del Belgio abbiamo un paesaggio, *Veere,* buona pittura di Henri Cassiers, e un'*Operaja Vallona,* buon disegno di Armand Rassenfosse. Della Francia, una marina che ci richiama alla mente il Lorenese, *La baja d'Ermones,* di Emile Ménard. Per ultimo, della Svezia, un'altra marina, d'effetto grandioso, un'ampia vela su un fosco mare, che s'intitola *I wikings moderni,* tela di Anna Boberg.

Nel gruppo di lavori stranieri acquistati emerge dunque l'Austria-Ungheria; e invero questo è il paese che emerge in tutta l'esposizione, per la pittura, poichè, oltre i quadri dell'Adams e del Laszló, spiccano i *Pescivendoli,* rappresentazione velasqueziana di Victor Krausz; la *Turandot,* graziosa, penetrante fantasia di Wilda, la più vaga interpretazione che abbia avuto la fiaba di Carlo Gozzi; e infine le

tre tele di Walter Hampel, il *Ritratto della signora H.*, bene improntata, *Un angolo tranquillo,* deliziosa, *Il nano e la donna,* affascinante.

Degli artisti italiani nominerò primi Eugenio Gignous, paesista lombardo recentemente morto, e Lorenzo Delleani, decano dei pittori piemontesi, perchè di entrambi la Commissione ha potuto scegliere in una mostra collettiva. Tra i paesaggi del Gignous quivi raccolti, *A Gignese* è senza dubbio dei migliori; ma in verità è similissimo a un' altra tela dell'autore stesso già da molti anni collocata nella Galleria. Sobrio, schietto e pieno di colore sin da un tempo in cui la tavolozza era tuttavia accademicamente arida, il Gignous si aggira quasi sempre intorno a certi

Fig. 2. — Fülöp Laszlò — Ritratto di mia moglie.

FIG. 3. — Francesco Ciusa — La madre dell'ucciso.

effetti di sua predilezione, ed ha saputo farceli amare finchè non vi ha troppo insistito. Meno fresco, anzi dominato da un senso violento della luce e dell'ombra, il Delleani ha ben altra fecondità, si svolge con ben altra varietà. E nella saletta dove son raccolti trentacinque suoi bozzetti, formanti una specie di documentazione del suo studio di tenace osservatore, lo vediamo infatti balzare da un' extempore montanina a una lacustre, da una macchia schizzata in un luminoso tramonto meridionale a un' « istantanea » fissata in un nebbioso meriggio del settentrione: lo si scorge anche dai titoli delle quattro impressioni dal vero acquistate per la Galleria: *Amsterdam, Presso Morozzo, Mattino di maggio (colli del Monferrato), Faticosa salita.* E mi piace notare in quest'ultimo bozzetto l'arrancar della vettura su per l'erta campestre, reso con pochi e robusti tocchi non senza la caratteristica opposizione delle forti luci e delle più forti ombre.

D'un altro pittore piemontese, Cesare Maggi, abbiamo una vasta, semplice, grandiosa veduta di campagna prealpina, *La prima neve,* bella tela alla quale l'autore ne congiunge idealmente una seconda, *L'ultimo fieno,* che è pure nell'esposizione e che presenta una visione degli stessi luoghi elevati e spaziosi, ma in diversa stagione, e con egual senso d'ampiezza, ma con diverso spirito, come i titoli, questa volta eccezionalmente ben immaginati, fan pensare.

Tito Lessi, toscano, ci conduce lungi assai da queste pitture rapide e larghe, pagine d'album e pagine di taccuino; il suo pennello da miniatore fruga e liscia e fruga ancora; nè se ne appaga, e vuol pure narrare. È ovvio che, per tanta diligenza, il racconto riesca freddo. Del resto, la pittura risulta quasi sempre inefficace allorchè si chiede al quadro ciò che si deve chiedere a l'illustrazione. L'esattezza, l'analisi, la levigatura sono elementi troppo meccanici perchè, sorpassando un certo limite, non scèmino l'illusione del rilievo e del colore, l'illusione della vita.

Infatti, quantunque la scena dipinta dal Lessi, *Bernardo Cennini e il figlio Domenico, primi stampatori a Firenze, 1471,* sia studiata in tutto e per tutto, nell'ambiente, nei costumi, nella fisonomia e negli atteggiamenti dei personaggi, essa ci lascia freddi, com'è fredda la tavolozza dell'accuratissimo pittore. Nè si dica dipendere questo dal soggetto, poichè io non chiedevo di rimaner commosso nel senso più comune della parola, e so benissimo che tale scopo si può raggiungere con meno arte e anche senza punta arte, per una qualsiasi rappresentazione di scena in sè stessa commovente. Dianzi accennavo all'illusione della vita; ebbene, ecco quel che manca nel pregevole e serio quadretto, il quale pure dà un compiacimento raro più che mai oggi che, col pretesto dell'impressione e delle ricerche di luce, troppo spesso, invece di dipingere, si scarabocchia.

Restano alcuni lavori di scultura e tre disegni a pastello, *Artiglieria,* studi militari di buona lega, dell'emiliano Vittorio Guaccimanni. Le sculture sono: *Frigescit,* statuetta in bronzo di Mauro Benini, anche lui emiliano; *Primavera,* altra statuetta in bronzo, del lombardo E. O. Rosales, e *La madre dell'ucciso,* gesso da tradursi in bronzo, di Francesco Ciusa, sardo: leggère piuttosto ninnoli che vere statuine le prime due, tragica l'ultima e modellata con un carattere di realismo minuto e caparbio, il quale però non le toglie la forza dell'espressione.

Di *Frigescit* basti dire che ci ricorda il *Primo bagno* di Eugenio Maccagnani, uno dei primissimi acquisti della Galleria; lo ricorda, dico, per quasi identità di soggetto, un ragazzo che abbrivida al contatto dell'acqua. Di *Primavera* noterò che è un graziosissimo studio di ballerina nuda, la quale forse non si aspettava un sì bel nome.

La *Madre dell'ucciso* appartiene a quel ciclo di sculture cui appartengono *Proximus tuus* e le sue innumerevoli imitazioni: sculture dunque che della scultura hanno il meno possibile, non linea, non modellatura di belle forme, non partito di grandi pieghe. Verismo da letteratura e anche da pittura, che nella plastica si trova fuor di luogo quasi come quello che si vuol far passare dal dramma alla musica, verismo che in fondo s'ajuta molto col sapore del titolo, atroce questa volta, la madre dell'ucciso! talora invece morale e sociale. La figura del Ciusa però commuove, a parte l'argomento; è sentita con intensità, non manca di qualcosa di personale, sì che per l'espressione di quel suo stare accoccolata scordiamo un momento la deficienza della linea scultoria, per l'espressione di tutte quelle rughe che quasi direi le irretiscono il povero viso, scordiamo un momento la deficienza delle forme scultorie, per l'espressione di quel mucchio di cenci, scordiamo un momento la deficienza delle pieghe scultorie. Dolore, vecchiaja, miseria...... Pure, non dimentichi l'autore che se dolore, vecchiaja, miseria commuovono più d'ogni bellezza, questa commozione è poco sua, perchè essi sono elementi comuni, sono anche nelle mani che non sanno arte, mentre la bellezza è rara, è ardua, è solo concessa all'artista.

U. Fleres.

IL TERREMOTO E I MONUMENTI CALABRESI.

Le prime informazioni giunte relativamente al terremoto che ha infierito in Calabria, la sera del 23 ottobre 1907, danno notizia anche della rovina di due monumenti: l'antica Torre e il Duomo di Gerace Marina.

La Torre di Gerace, chiamata comunemente Torre dei Corvi, sorgeva poco distante dal centro dell'abitato. Alta quasi diciotto metri, in forma di perfetto cilindro, internamente si divideva in tre piani e fu elevata per vigilanza e difesa contro le invasioni dei corsari. La sua importanza storica ed artistica non era molto rilevante, ma è da rimpiangere la sua rovina sopra tutto per ragioni di topografia locale. Poichè, se è vero che la torre sorgeva presso la testata dell'antemurale, che separava la parte bassa dell'antica città di Lokri dal suo porto, essa un giorno avrebbe potuto servire come caposaldo topografico per le future ricognizioni intorno al fiume Butrato e all'estuario in cui si raccolsero spesso le flotte dei Siracusani e dei Cartaginesi.

Assai più grave, se da ulteriori notizie che la Direzione generale delle antichità e delle belle arti ha richieste, verrà confermata, sarebbe la perdita o la ruina anche parziale del Duomo di Gerace Marina, il quale faceva parte di quel numeroso gruppo di edifici che nel territorio di Aspromonte furono fatti costruire da Roberto Guiscardo. Distrutte le chiese di S. Eufemia, di Squillace, di Nicastro e della SS. Trinità presso Mileto, la cattedrale di Gerace, con le sue tre spaziose navate, divise dalle antiche colonne, era ormai la sola che nelle sue linee generali riproducesse il tipo di quell'importante serie di costruzioni. La chiesa di Gerace Marina più di una volta era stata provata dai terremoti, onde la cripta fu dovuta ricostruire del tutto in epoca antica e le tre absidi risalivano al secolo decimoquarto.

C.

GALLERIA NAZIONALE A PALAZZO CORSINI IN ROMA. ACQUISTO DI DUE QUADRETTI DI SALVATOR ROSA ED ESPOSIZIONE DI ANTICHI PAESAGGI.

La Galleria Nazionale ha recentemente acquistato due quadretti di *Salvator Rosa*, che, aggiunti ai quadri di figura e di paese che l'Istituto già possiede di lui, ed ai numerosi suoi disegni ed acqueforti, conservati nel Gabinetto delle stampe,

Salvator Rosa. — I Giuocatori. — *Roma*, Galleria Nazionale.

completano il gruppo d'opere del grande maestro napoletano, che tanto lavorò qui in Roma.

Uno dei due quadretti è specialmente interessante, perchè in esso si è riconosciuto l'originale di una copia, che era esposta in Galleria col nome di Salvator Rosa.

Il pittore vi ha raffigurato con tocco rapido e sicuro una di quelle scene popolari di cui tanto si compiaceva nella sua gioventù. Alcuni calafati e carpentieri, interrotto per un po' di lavorare alla costruzione di una grossa galera che si

vede sullo scalo nello sfondo a sinistra, si sono messi a giuocare una partita alle carte. Uno dei giuocatori, un robusto operaio con barba e capelli rossi e che indossa una tunica scarlatta, stando sdraiato su di un grosso trave, ha messo la sua carta accanto a quella dell'avversario, ed aspetta che questi, ancora dubitoso, risponda. Due soldati, completamente armati, con corazza brunita ed elmo a punta, seguono i movimenti dei giuocatori, e sul davanti un loro compagno, vestito di bianco, si è

Salvator Rosa. — Paesaggio. — *Roma,* Galleria Nazionale.

fermato un momento per osservare la partita interessante. La vivace rappresentazione delle figure, disegnate rapidamente ma con ammirabile sicurezza, i colori luminosi, sullo sfondo delle rocce e delle rovine, che chiudono la composizione sulla destra, rendono la piccola opera gustosissima. Nella copia già posseduta dalla Galleria tutto è scialbo e grigio, ed anche il disegno presenta scorrettezze ben più gravi da quelle che possono qualche volta rimproverarsi a Salvator Rosa.

Meno bello e meno interessante è l'altro quadretto, che però per grandezza e composizione fa riscontro esatto al primo. Il pittore vi ha raffigurato un lembo di spiaggia, ai piedi di rocce altissime. Un popolano sta in atto di mostrare qualcosa, che non si riesce a distinguere, ad un uomo dalla barba bianca, tutto ravvolto in un mantello nero ed incappucciato.

Questi quadrucci sono opere giovanili del Rosa, ma non di quelle che egli dipinse ancora in Napoli (1), poichè appartengono piuttosto al suo primo tempo qui in Roma, fra il 1635 ed il 1639, quando, come racconta il Passeri (2), *viveva impaziente di farsi conoscere, e dipingeva per chi gli capitava, tanto per cagione di vivere, quanto per introdursi nella cognizione di tutti.* E il Passeri seguita raccontando che quando *non aveva altre occasioni lavorava per li rivenditori di quadri, e botteghe, e faceva belle galanterie saporite e spiritose, come tutto dì si vanno oggi ancora incontrando. Erano però figurine piccole, e tele non molto grandi, toccate mirabilmente con tinte grate e di buon gusto, ma di soggetti vili, cioè: Baroni, Galeotti e Marinari.*

Pochi anni dopo, divenuto celebre, il Rosa affettò grande disprezzo per queste rappresentazioni di costumi popolari, dalle quali aveva ritratto i suoi primi guadagni, e nella *Satira della Pittura* contro gli artisti che si compiacevano di simili soggetti, scrisse (3):

V'è poi tal un che col Pennel trascorse
A dipinger faldoni, e guitterie
E facchini e monelli e tagliaborse,
Vignate, carri, calchare, osterie,
Stuolo d'imbriaconi e genti ghiotte,
Zingari, Tabaccari e Barberie,
. . . .

Le figure dei due quadretti fanno pensare a quelle, ugualmente vivaci, di popolani d'ogni genere e razza, e di soldati che il Rosa ritrasse nelle sue acqueforti e ricordano per la tecnica la *Strega* ed il *Soldato* della Galleria Capitolina, che il pittore deve avere dipinto presso a poco nello stesso tempo.

L'acquisto dette motivo ad un'accurata revisione di tutte le pitture che, esposte nella Galleria, o depositate nei magazzini, sono attribuite a Salvator Rosa, e l'esame attento ed i riscontri hanno condotto a ritenere che sette pitture possono con ogni sicurezza assegnarsi a lui e che altre tre s'accostano molto al suo fare. Fra tutte queste ha principale importanza il grande quadro in cui è raffigurato *Prometeo dilaniato da un'aquila;* robusta pittura, ma orribile a vedersi per lo scempio del corpo squarciato e sanguinoso, che il pittore si è compiaciuto di rappresentare con atroce e minuziosa precisione di particolari. Il quadro è firmato in basso a sinistra col cognome *ROSA*. È fra le cose tarde dell'artista e fu tra le pitture acquistate da Carlo de' Rossi (4). Non è da confondersi col Tizio, di cui si sono perdute le tracce, ma che può vedersi riprodotto in una incisione di Ferdinando Gregori.

Non credo che debba, come alcuno fa, dubitarsi della battaglia, bellissima, esposta in galleria. Sicuri sono poi un delizioso quadro colla veduta di un faro e d'un cantiere navale, due quadretti con rovine romane, ed infine i due acquistati ora.

*
* *

L'esame dei dipinti del Rosa e specialmente di un grande e bel paesaggio a lui attribuito dagli antichi cataloghi della Galleria, fece estendere le ricerche a

(1) Filippo Baldinucci: *Notizie dei professori del Disegno.* Firenze, Tartini e Franchi, 1728, vol. VI, pag. 553.

(2) Giambattista Passeri: *Vite dei pittori e architetti....* Roma, Settari, 1772, pag. 418.

(3) G. A. Cesareo: *Poesie e lettere edite e inedite di Salvator Rosa.* Napoli, Tipografia della R. Università, 1892, vol. I, pag. 14.

(4) F. Baldinucci: *op. cit.*, pag. 559.

tutti i quadri di paesaggio, sparsi qua e là nei magazzini. Scelti e raggruppati questi dipinti, parve opportuno di riunirli provvisoriamente in un locale, dove li potessero vedere ed esaminare gli studiosi e si scelsero le quattro salette, dove ora d'ordinario si espongono le stampe ed i disegni.

La storia della pittura di paese è così poco coltivata fra noi, che il disporre ordinatamente una serie di paesaggi antichi italiani e stranieri, anche se questi non sono tutti di grandissimo valore, può avere interesse, servendo a confronti e riscontri. Lo spazio ora accresciuto per la Galleria colla costruzione della nuova sala dell'Ercole e col trasporto delle esposizioni delle incisioni e dei disegni nei nuovi locali del Gabinetto delle stampe al secondo piano, permetterà di collocare

Giambattista Weenix. — Paesaggio. — *Roma*, Galleria Nazionale.

in Galleria, molti di questi quadri, che nei precedenti ordinamenti, per mancanza di spazio, dovettero essere condannati al magazzino. Nelle ricerche fu anche possibile di determinare qualche opera, ancora non identificata, fra cui interessanti pitture del fiammingo *Iosse de Momper*, di *Crispin van Broek*, di *Hermann van Swanevelt* e d'altri.

I modesti quadri, esposti nelle quattro salette, possono a chi voglia, servire sino ad un certo segno di schema per riandare, coll'aiuto delle altre grandi opere di paesaggio, sparse nei palazzi e nelle chiese, tutto lo svolgimento che questa speciale maniera di pittura ebbe qui in Roma. Di prezioso sussidio possono poi essere al ricercatore, i molti disegni e le moltissime incisioni di paesaggio conservate nel Gabinetto delle stampe.

Dei Carracci la Galleria non possiede alcun dipinto di paese ma possono attribuirsi alla loro scuola due bei tondi con vedute campestri, ed è poi specialmente interessante un piccolo quadro di *Giovanni Lanfranco* colla rappresentazione

del Ciclope Polifemo e dei compagni d'Ulisse, che si celano sotto le pelli dei montoni. L'opera dipinta rapidamente, ricorda e per il soggetto e per la composizione il grande quadro dello stesso pittore, che si conserva nella Galleria Borghese. È uno strano paese, dove il Ciclope giganteggia sullo sfondo delle montagne dirupate da cui precipitano selvaggie cascate. Tra le selve, che coprono tutta la valle e si perdono cilestrine nelle gole dei monti, si leva un obelisco. Il paesaggio è creato più colla fantasia che non visto cogli occhi, ma il disegno rivela che prima di lasciarsi andare ad essere poeta, il pittore ha studiato le due forme naturali.

Vicino a questo gruppo di paesaggi caracceschi è stato posto un quadro firmato di Paolo Bril, che intimamente, per forma e composizione, si connette con essi. Ed appunto per i rapporti intimi fra i Caracci ed i paesisti fiamminghi sono interessanti alcuni piccoli quadri, che ci danno esempio di quei pittori di paese della scuola d'Anversa, che contemporanei di Paolo Bril o poco più giovani di lui non furono toccati dall'influenza italiana e conservarono pure le vecchie tradizioni nazionali. Così di *Iosse de Momper* si conservava sinora non identificato nei magazzini un quadruccio colla rappresentazione di una nevicata sopra una campagna montuosa, corsa da un fiume e popolata da vecchi paesi. Il quadro è dipinto come quasi tutti quelli del fantastico maestro d'Anversa, colla maniera dei *tre toni*. Le figure di uomini e d'animali vivacissime che animano la composizione sono probabilmente dovute a *Jan Brueghel il vecchio*. Non meno interessante è un curioso e finissimo paesaggio alpino di *Jakob Savery*, il fiammingo pittore di corte di Rodolfo II.

Tra le pitture italiane, sono notevoli due quadri grandi e due piccoli di *Agostino Tassi*, fra cui si nota una interessante veduta di una villa seicentesca, decorata di statue ed animata colla vivace rappresentazione di un'allegra comitiva di uomini e donne che giuocano al *moscone*. In uno dei piccoli paesi, dov'è ritratto un quieto specchio di lago fra alti alberi, si vede come Agostino Tassi potesse insegnare a *Claudio di Lorena* qualcosa di più del semplice macinare i colori. Nulla del Lorenese, ma in compenso, un paesaggio del suo imitatore *Hermann van Swanevelt* con una veduta di Ponte Molle sopra un delizioso sfondo di tramonto, che avvolge nella sua luce dorata le case e le piante e si riflette nelle acque del fiume.

Ai paesaggi di Salvator Rosa ho già accennato, e non mi resta quindi che ricordare che fra le varie pitture de' suoi seguaci ed imitatori non identificati sono particolarmente notevoli una marina con potenti rocce e calde luci, che forse può assegnarsi a *Bartolomeo Torreggiani*, ed una vivace scena di pesca nelle acque di una cascata.

Di *Gaspare Dughet* l'esposizione contiene sette quadri, che ci fanno conoscere l'interessante artista nei suoi vari aspetti. Grandioso compositore in quasi tutte queste pitture, egli in un piccolo dipinto ci si mostra di null'altro preoccupato che di ritrarre un quieto angolo di campagna, dominato dalla cima turchina del Soratte.

In una serie di quattro piccoli quadri, dove sono dipinte con grande abilità e profondo sentimento dense boscaglie di elci e di frassini, si nota specialmente quello magnifico colla figurazione di una bufera che investe una selva.

Del Dughet si conservano poi ancora nei magazzini quattro enormi quadri di paese, che potranno trovare posto sulle pareti della nuova sala dell'Ercole.

Assieme ai paesaggi del Dughet sono esposti alcuni quadri di *Andrea Locatelli* e di *Gianfrancesco Grimaldi*.

La sezione dei Fiamminghi contiene, oltre a quei paesaggi a cui ho accennato, opere di *Pieter Bout*, di *Pieter van Bloemen* e di *Jan Frans van Bloemen.*

I paesaggi olandesi esposti appartengono, come il Ponte Molle di *Hermann van Swanevelt,* del quale già ho parlato, a quella scuola di paesisti che, qui in Roma, sostituì la nuova maniera, appresa da *Claudio Lorenese* a quella invecchiata di *Adamo Elsheimer.*

Vi sono quadri di *Jan* e *Adriaen Both*, di *Cornelis Poelemburgh, Bartolomeus Breenbergh, Pieter van Laar, Jan Miel* e *Giambattista Weenix.* Specialmente notevole è un paesaggio di *Nicola Berchem* con belle figure di animali.

Gaspare Dughet detto Paussin. — Paesaggio. — *Roma*, Galleria Nazionale.

Di un genere diverso sono un paese roccioso di *Jan van Achen,* ancora completamente olandese, un paesaggio della maniera di *A. Pynaker* e due vedute di fiumi carichi di barche, che scorrono fra rive popolate di villaggi, di castelli e di osterie gremite di popolo, dovuti al pennello paziente di *Jan Griffier.*

Finalmente, in una saletta sono raccolte le opere di alcuni paesisti del Settecento, fra cui due belle composizioni di *Giovanni Paolo Pannini,* due vedute di Venezia di *Luca Carlevaris.* e due quadri pazientemente dipinti da *Filippo Hackert,* il seguace del *Le Sueur* e compagno di Goethe nel suo viaggio in Italia; raffiguranti uno la cascata di Tivoli, l'altro quella delle Marmore.

Lo spazio ristretto non permise di completare la serie colle opere di altri settecentisti, come *Francesco Fidanza, Giuseppe* e *Carlo Vernet* e *Jean-François Lacroix,* che si conservano in magazzino.

Federico Hermanin

UN DIPINTO DI CESARE DA SESTO
DESTINATO ALLA PINACOTECA DI BRERA.

Di un pregevole dipinto attribuito a Cesare da Sesto, s'è, da non molto, arricchita la R. Pinacoteca di Brera.

FIG 1. — Cesare da Sesto — S. Girolamo — *Milano*, R. Pinacoteca di Brera.

Trattasi di un San Girolamo orante innanzi al Crocefisso, mezza figura in tavola, larga 0,55 alta 0,68, acquistata dal Ministero della Pubblica Istruzione per la somma di lire 12.000 dagli antiquari Grandi di Milano, e con lodevole pensiero

posta nella maggior quadreria milanese, dove l'arte lombarda offre già agli studiosi tanta copia di notevoli esemplari: ma collocazione ancor più da lodarsi, se si ripensi che a Brera son altri bei lavori di quell'eclettico e non ancor troppo noto pittore che, pur ricollegandosi col Salai, coi Boltrafio, con Giampietrino, con Antonio da Monza, col Sodoma, con il Luino, al divinissimo Leonardo, ora pare tutto stringersi all'arte di lui, ora risentire invece di quella di Lorenzo di Credi, o dell'Albertinelli, o del Pinturicchio o dello stesso Raffaello.

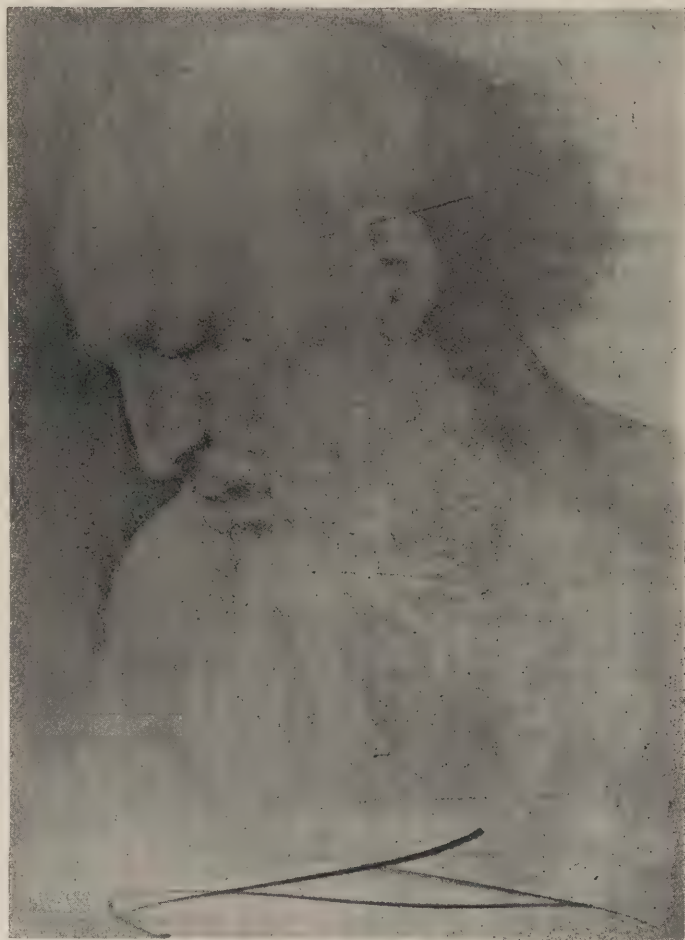



FIG. 2. — Cesare da Sesto — Studio per un San Girolamo
Vienna, Accademia Albertina.

Fusione di più scuole e di più maestri evidente, specie, nella tavola d' altare di Sir Francis Cook, dove la Madonna e il Figlio ricordano Leonardo, mentre San Giovanni e San Giorgio fiancheggianti la Vergine rivelano una stretta parentela con le nobili figure di Raffaello.

Dello stesso Cesare da Sesto ricorda il Loeser (*Arte,* 1899) una tavola nella Galleria di Stoccarda, ma forse copia o falsificazione, di soggetto simile a questa, nella quale sono pregi non comuni di tecnica, sentimento vivo a un tempo e delicato, largo il disegno, caldo e vibrante il colore, tali insomma da confermargli sempre più la lode che gli dava il Lomazzo di pittore rarissimo. Il Santo stringe al petto con la destra un sasso, stromento di patimenti e di espiazione, e par che tenda con tutta la persona scarna verso un Crocefisso bellissimo ch'egli fissa con intenta devozione, socchiuse le labbra, pieno il guardo di affetto e di estasi dolorosa. Le spalle magre e nude, il braccio destro, com'è de' vecchi, asciutto e poco muscoloso, il collo rivelante ne' muscoli sporgenti lo sforzo dell'atto, le mani ruvide e ossute, lo sporgere di tutta la persona dal fondo scuro, il bel contrasto fra la barba grigia, le membra cupe e il rosso manto che a larghe pieghe lo avvolge a mezzo il corpo, danno sempre più ragione al Morelli che dice il nostro pittore insigne tecnico e maestro del colore.

Ma bellissimo, come dicemmo, è pure il Crocefisso, dove la figura del Redentore è ritratta con tanto magistero da parere, in piccolissime proporzioni, cosa vera e spirante.

Per quanto evidentemente la tavola appartenga al secondo periodo dell'arte del pittore, quand'egli, lasciata Milano, eccellente artista ma non originale nè indipendente al modo del Sodoma, oscilla tra l'imitazione di vari maestri, tuttavia l'antico discepolo di Leonardo si rivela nel fondo inteso a far campeggiare la figura e nella cura sapiente degli scuri a dare alla figura stessa quel rilievo che tanto piaceva al Vinci e a' suoi scolari.

Fig. 3. — Cesare da Sesto — Studio per il quadro di S. Girolamo — *Venezia*, RR. Gallerie.

Del San Girolamo una copia antica è nell'Archivio delle Belle Arti di Milano, e un quadro del Sacchi inspirato a questo è nel Museo Civico di Cremona; più schizzi e disegni sono in varie collezioni; così tra i disegni dell'Accademia di Venezia ve n'è uno che deve certo aver servito per lo studio di questo quadro; uno schizzo di una testa di un San Girolamo, voltata a sinistra anzichè a destra, e riferentesi a quello della collezione Cook, è nell'Albertina di Vienna: ambedue li riproduciamo perchè a conoscere un artista giova studiarlo nelle varie concezioni d'uno stesso soggetto, dalle prime e imperfette manifestazioni alle ultime e perfette.

Giorgio Sinigaglia.

ATTI UFFICIALI

Elenchi delle cose d'antichità e d'arte pertinenti ad enti morali.

Circolare N. 174.

Roma, 15 settembre 1907.

Ai signori Prefetti del Regno,

È stata richiamata la mia attenzione sull'art. 23 comma 2° della legge 12 giugno 1902, n. 185, del quale si domanda all'autorità governativa la piena esecuzione. E però prego la S. V. Illma di voler fare invito ai signori Sindaci, Parroci, Rettori di chiese o di edifici ecclesiastici, Amministratori di opere pie e di enti morali, ecc. nonchè al sig. Presidente della Deputazione provinciale, di presentare alla S. V. Illustrissima, che ne curerà il sollecito invio al Ministero, l'elenco debitamente firmato dai consegnatari e in doppia copia di tutte le cose d'arte o d'antichità, siano esse mobili o immobili, che l'ente possiede.

Tali elenchi non dovranno limitarsi alla enumerazione sommaria degli oggetti artistici od archeologici, ma dovranno anche contenere un breve cenno descrittivo, sufficiente almeno alla sicura identificazione dell'oggetto. E ciò per uniformarmi, fino da ora, all'art. 3 del disegno di legge « per le antichità e le belle arti » da me presentato al Parlamento, col quale, riproducendosi di tutto l'art. 23 della vigente legge il solo comma 3°, espressamente si richiese che l'elenco delle cose d'antichità e d'arte pertinenti ad enti morali fosse descrittivo e non soltanto indicativo.

La S. V. Illma avrà altresì cura di rammentare agli amministratori degli enti morali le pene in cui per l'art. 31 della legge 12 giugno 1902, n. 185, incorrerebbero nel caso di omissione o di contravvenzione.

Molta parte della bellezza artistica d'Italia è dimenticata in luoghi remoti e sconosciuti. Per spiegare efficace tutela, occorre che lo Stato ne abbia completa e precisa nozione. Ed io confido vivamente nella collaborazione della S. V. Illma in questa opera di cultura e di patriottismo.

Il Ministro
Rava.

ATTI PARLAMENTARI

Legge n. 500 concernente la proroga del termine assegnato dalla legge 31 dicembre 1906, n. 642 sulla esportazione degli oggetti d'antichità e belle arti ed istituzione di un fondo destinato ad acquisti di cose mobili ed immobili d'interesse archeologico ed artistico.

VITTORIO EMANUELE III

per grazia di dio e per volontà della nazione re d'italia

Il Senato e la Camera dei deputati hanno approvato;

Noi abbiamo sanzionato e promulghiamo quanto segue:

Art. 1. — Le disposizioni della legge 27 giugno 1903, n. 242, che modifica quella del 12 giugno 1902, n. 185, per la conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte, rimarranno in vigore fino al 31 luglio 1908.

Art. 2. — Per provvedere agli eventuali acquisti di cose immobili e mobili che abbiano importante interesse storico archeologico o artistico è autorizzata l'assegnazione straordinaria di L. 5,000,000, da inscriversi nello stato di previsione della spesa del Ministero dell'istruzione pubblica per l'esercizio finanziario 1906-907.

La somma di L. 5,000,000 verrà prelevata dall'avanzo accertato col conto consuntivo dell'esercizio finanziario 1905-906, e inscritta in uno speciale capitolo dello stato di previsione dell'entrata dell'esercizio finanziario in corso. A tale effetto, con decreto del Ministero del tesoro, da registrarsi alla Corte dei Conti, il fondo di cassa dell'esercizio 1906-907 sarà ridotto della somma di L. 5,000,000, che verrà imputata come versamento avvenuto allo speciale capitolo di cui sopra.

Art. 3. — La somma di L. 5,000,000 di cui al precedente articolo, verrà investita, fino alla concorrenza di L. 4,000,000, in rendita consolidata da depositarsi alla Cassa depositi e prestiti, e per

la rimanente somma di L. 1,000,000 verrà versata ad un conto corrente fruttifero da istituirsi presso la Cassa stessa, intestato al Ministero dell'istruzione pubblica.

Al detto conto corrente, oltre a un milione di lire di cui sopra saranno versati gli interessi sulla rendita acquistata coi 4,000,000 di lire di cui al precedente comma, nonchè gli interessi liquidati sullo stesso milione, fino a che venga altrimenti disposto per legge.

Ordiniamo, ecc.

Data a Racconigi, addì 14 luglio 1907.

VITTORIO EMANUELE.

Rava.

Visto, *Il Guardasigilli:* Orlando. Carcano.

Legge n. 298 che autorizza la spesa di L. 82.000 per l'impianto del riscaldamento nelle RR. Gallerie di Firenze.

VITTORIO EMANUELE III

PER GRAZIA DI DIO E VOLONTÀ DELLA NAZIONE RE D'ITALIA

Il Senato e la Camera dei deputati hanno approvato;

Noi abbiamo sanzionato e promulghiamo quanto segue:

Articolo unico. — È autorizzata la spesa di L. 82.000 per l'impianto del riscaldamento a vapore nelle R. Gallerie di Firenze. Tale somma sarà inscritta in apposito capitolo della Stato di previsione della spesa del Ministero della pubblica istruzione per l'esercizio finanziario 1907-08.

Ordiniamo ecc.

Data a Racconigi, addì 14 luglio 1907.

VITTORIO EMANUELE.

Visto, *il Guardasigilli:* Orlando. Rava.

Carcano.

Legge 501 che approva la convenzione tra il Governo e il Comune di Firenze relativa alla tassa di successione della collezione di armi, legata dal comm. Costantino Ressmann al R. Museo Nazionale di Firenze.

VITTORIO EMANUELE III

PER GRAZIA DI DIO E PER VOLONTÀ DELLA NAZIONE RE D'ITALIA

Il Senato e la Camera dei deputati hanno approvato;

Noi abbiamo sanzionato e promulghiamo quanto segue:

Art. 1. — È autorizzata la convenzione del 15 giugno 1907 tra il Governo e il Comune di Firenze, con la quale lo Stato assume l'obbligo di pagare la tassa di successione della collezione di armi, legata dal commendatore Costantino Ressman al Comune di Firenze, il quale s' impegna di tenerla depositata in perpetuo nel R. Museo nazionale di Firenze.

Art. 2. — In apposito capitolo della parte straordinaria dello stato di previsione della spesa del Ministero dell'istruzione pubblica per l'esercizio 1907-908, è stanziata la somma di L. 26,707.15, allo scopo di pagare la tassa di successione del legato di cui al precedente articolo, relativi interessi, aggi e spese.

Ordiniamo, ecc.

Data a Racconigi, addì 14 luglio 1907.

VITTORIO EMANUELE.

Rava.

Visto, *Il Guardasigilli:* Orlando. Carcano.

Convenzione fra il Ministero della pubblica istruzione del Regno d'Italia ed il Comune di Firenze.

Premesso che con testamento olografo pubblicato presso la cancelleria della R. Ambasciata d'Italia a Parigi li 8 luglio 1899, il commendatore Costantino Ressman legava la sua collezione di armi, armature e frammenti d'armi antiche e di libri d'arte al Comune di Firenze, per essere deposte nel Museo nazionale di Firenze (Bargello);

Che, essendosi tale successione aperta in Francia, l'erario della Repubblica francese percepì pel suddetto legato la tassa di L. 22,500, la quale venne pagata con gli assegnamenti dell'eredità Ressman;

Che le suindicate collezioni vennero rimesse e consegnate al Museo nazionale di Firenze e le spese di trasporto, d'inventario, ecc. a ciò occorrenti in L. 207.15 furono sopportate dal Comune di Firenze;

Che il signor Antonio Scherling di Malborghetto, erede del commendatore Ressman, richiese al Comune di Firenze il rimborso della somma di L. 22,500, come sopra pagata per tassa di suc-

cessione, nonchè il rimborso dei relativi interessi, aggio sull'oro, spese legali, ecc., liquidate a stralcio nella somma di L. 4000;

Che fra il Comune di Firenze ed il Ministro della pubblica istruzione del Regno d'Italia sono corse lunghe trattative circa il pagamento di tale somma;

Che in seguito a tali trattative il Ministero suddetto, sentito il Consiglio dei ministri, ha deciso di pagare la somma dovuta al signor Scherling, a condizione però che il Comune di Firenze si obblighi a restituire l'ammontare, quante volte, per qualsiasi eventualità esso Comune voglia o debba entrare nel possesso e nell'uso delle predette collezioni Ressman;

Volendo che ciò risulti da regolare convenzione:

Indi è che

fra l'Amministrazione dello Stato del Regno d' Italia, rappresentata da S. E. il comm. Luig Rava, nella sua qualità di ministro della pubblica istruzione, ed il Comune di Firenze, rappresentato dall'on. sig. comm. marchese senatore Ippolito Niccolini, nella sua qualità di sindaco del Comune stesso;

si è convenuto quanto segue:

1. L'Amministrazione dello Stato, e per essa il Ministero della pubblica istruzione come sopra rappresentato, pagherà al sig. Antonio Scherling, erede del comm. Costantino Ressman, la somma di lire ventiduemilacinquecento (L. 22,500), a titolo di rimborso della tassa pagata all'erario francese sulle collezioni d'armi, armature, frammenti d'armi e libri di arte del detto comm. Ressman legati alla città di Firenze per essere depositati nel Museo nazionale del Bargello, nonchè la somma di lire quattromila (L. 4000) a stralcio e per interessi dovuti sulla somma che sopra pagata al fisco francese, aggio sull'oro e spese legali.

L'Amministrazione dello Stato, e per essa il Ministero suddetto, effettuerà il rimborso delle somme ora dette al Comune di Firenze, ove questo provi di aver già pagato del proprio al signor Antonio Scherling quanto gli è come sopra dovuto.

Al Comune medesimo infine l'Amministrazione dello Stato pagherà la somma di lire duecentosette e centesimi quindici (L. 207.15) a titolo di rimborso di spese erogate pel trasporto e l'inventario delle dette collezioni.

2. Il Comune di Firenze, rappresentato come sopra, si obbliga di restituire allo Stato l'ammontare di quanto verrà pagato dal Ministero della pubblica istruzione a norma dell'art. 1° della presente scrittura, allorchè per qualsiasi eventualità il Comune anzidetto volesse o dovesse rientrare nel possesso e nell'uso delle collezioni medesime.

3. La validità della presente convenzione, che è stata approvata dal Consiglio comunale di Firenze con deliberazione 23 novembre 1906, vidimata dal Prefetto il 6 dicembre successivo e dalla Giunta comunale, per urgenza, con deliberazione in data 25 aprile 1907, è sottoposta, per quanto riguarda l'Amministrazione dello Stato, alle approvazioni delle autorità di cui alla legge ed al regolamento sulla contabilità generale dello Stato.

Le spese della presente convenzione saranno a carico dello Stato.

Fatto in doppio originale, letto, approvato e sottoscritto oggi li quindici del mese di giugno dell'anno millenovecentosette.

Ippolito Niccolini.
Luigi Rava.

La collezione Ressman contiene:

I. — N. 10 pezzi. — Elmi, visiere, cimieri, morioni dei secoli XIV-XVI, d' arte italiana, tedesca, inglese.

II. — N. 22 pezzi. — Armature, guanti di ferro (tra cui un paio adorno di orlature in rame inciso, rarissimo, d'arte italiana del secolo XIV), bracciali, corazze, cotte d'armi, gambali.

III. — N. 35 pezzi. — Frontali di cavallo, speroni, morsi dei secoli XI e XII, fino al secolo XVII.

IV. — N. 10 pezzi. — Scudi, targhe e rotelle di varie foggie e metalli.

V. — N. 32 pezzi. — Spade italiane, francesi, spagnuole; stocchi, scimitarre, sciabole (tra cui una splendida spada veneziana del 1400, ornara a figura e incisa, tutta dorata e conservatissima, col suo fodero, ed una sciabola di Nicola de Covillo, arabescata, con scene storiche, di caccie, ecc., figurate. È del secolo XVI).

VI. — N. 34 pezzi. — Daghe e pugnali francesi, italiani, dei secoli XV e XVI (tra cui alcune daghe con iscrizioni, altre con cesellature, ecc.).

VII. — N. 9 pezzi. — Lance e alabarde.

VIII. — N. 27 pezzi. — Archi, balestre, pistole e fiasche da polvere dei secoli XVI e XVIII.

IX. — *Armi orientali.* — N. 20 pezzi. — Daghe persiane e indiane; coltelli indiani, pugnali, sciabole e lance, scudi, fiasche da polvere dei secoli XVI e seguenti.

X. — *Oggetti diversi.* — N. 80 pezzi. — Armature, spade, daghe, ferri da lance, spuntone di stendardo cesellato, d'arte italiana; lance, pomi di spade e di daghe, ecc., statuette equestri in bronzo del 1300 e del 1500; chiavi, un piatto, un reliquiario di rame dorato, smaltato e adorno di ricchi cristalli di rocca, una cassetta di legno del 1400, ecc.

NOTIZIE

MUSEI E GALLERIE.

VENETO.

VENEZIA. — Acquisto di un dipinto di Antonio Solario Veneto per le Regie Gallerie. — Per la soluzione della quistione relativa alle origini e allo sviluppo dell'arte di Antonio Solario Veneto, un nuovo, importantissimo elemento sarà fornito da un dipinto in questi giorni acquistato dalla Direzione generale delle antichità e delle belle arti.

Il quadro, su tavola, rappresenta la Madonna col Bambino su un breve fondo di paese, e ci mostra lo strano ed eclettico pittore sopra tutto ligio alle forme della pittura umbra degli ultimi anni del secolo decimoquinto, presentando elaborati in misura assai più larga quegli elementi che già appariscono nei paesaggi degli altri dipinti noti del maestro e degli affreschi del chiostro dei SS. Severino e Sossio in Napoli. Nel putto e nella mano della Vergine sono invece visibili le reminiscenze della educazione veneta del Solario.

L'importante opera d'arte, che verrà pubblicata e illustrata nel *Bollettino d'Arte*, è firmata: *Hoc opus fecit Antonius aurifex de Venetiis.*

ROMA.

ROMA. — Acquisto di un dipinto di Scipione Pulzone da Gaeta per la Regia Galleria Borghese. — Per la R. Galleria Borghese in Roma è stato acquistato al prezzo di lire tremilacinquecento un bel ritratto muliebre di Scipione Pulzone da Gaeta. Il dipinto verrà pubblicato e illustrato nel *Bollettino d'Arte.*

SICILIA.

SIRACUSA. — Devoluzione di oggetti d'arte al Museo archeologico. - Con R. Decreto 2 febbraio 1906 fu approvata le chiusura al culto della chiesa annessa all'ex-monastero di Regina Coeli in Comiso, perchè l'uno e l'altro edificio dovranno essere demoliti, avendo il Comune cessionario deliberato di costruire sull'area di risulta un nuovo fabbricato scolastico.

In questa occasione furono destinati al Museo di Siracusa i seguenti oggetti d'arte e arredi sacri che appartenevano alla chiesa suddetta e che sembrarono degni di essere conservati: Due statuine in marmo alabastrino della Vergine, su basette, alte circa mezzo metro, della maniera degli ultimi Gaggini; un Cristo alla colonna in legno dipinto, buon lavoro dei primi anni del secolo XIX; grande ostensorio in argento dorato, alto m. 0,77, del peso di gr. 4160, del principio del secolo XIX; pianeta, manipolo, sopracalice e borsa in seta bianca, con ricami in oro e coralli; altra pianeta con manipolo, sopracalice e borsa in raso rosso, con ricchissimi ricami in argento a motivi floreali e animali.

MONUMENTI.

LOMBARDIA.

COMO. — Basilica di S. Pietro al Monte sopra Civate. — È stata approvata una spesa di L. 500 per lavori a quella chiesa.

PIEMONTE.

TORINO. — Chiesa di S. Pietro in Bollengo. — A compimento dei lavori alla detta chiesa (per cui nel passato esercizio vennero spese L. 1000) vengono ora stanziate altre L. 500.

EMILIA E ROMAGNA.

VELLEIA. — Restauri ai monumenti. — Sono state destinate lire 2000 a lavori di riparazione e di manutenzione straordinaria occorrenti negli avanzi dell'antica Velleia.

CENTO. — Casa Chiarelli-Pannini ora Gallerani. — Si è promesso un concorso di L. 300 nella spesa per il restauro della detta casa.

RAVENNA. — Chiesa di S. Apollinare in Classe. — È stata autorizzata una spesa di L. 2850 pel rafforzamento e la sistemazione del muro frontale sopra il tetto dell'ardica.

— Chiesa di S. Vitale. — È stata approvata una spesa di L. 5500 per provvedere agli urgenti lavori di rafforzamento mediante legami in ferro, del muro perimetrale della chiesa tra la torre campanaria e la cappella absidale destra.

MARCHE E UMBRIA.

FOSSATO DI VICO. — Chiese di S. Benedetto e di S. Cristoforo. — In queste chiese esistono avanzi pregevoli di pitture di scuola umbra del XV secolo; per compierne la scoperta e per le necessarie riparazioni occorrerà una spesa di L. 228, parte della quale sarà sostenuta dal Ministero.

ASSISI. — Chiesa di S. Chiara. — A spese comuni del Ministero e del Fondo per il culto, sono stati autorizzati lavori di riparazione agli affreschi della Chiesa di S. Chiara per un importo di L. 4453,24.

ROMA.

ROMA. — Chiesa di S. Pancrazio. — Sono stati ordinati lavori di restauro ai tetti ed al soffitto della chiesa. L'importo di essi fu previsto in L. 3000, non computata la mano d'opera, trattandosi di lavori eseguiti per mezzo degli ordinari operai dell'Amministrazione.

— Colombari di Vigna Codini. — Sono stati compiuti, a spese del Ministero, per un importo di L. 1180.98, i lavori di consolidamento ai detti Colombari.

PROVINCIE MERIDIONALI.

TAVERNA (Catanzaro). — Chiesa di S. Domenico. — Sono stati ordinati lavori per l'importo di L. 3000, diretti alla miglior conservazione dei dipinti di Mattia Preti esistenti in quella chiesa.

SICILIA.

CASTROGIOVANNI. — Torre di Federico II. — Per i lavori più urgenti alla torre è stata autorizzata una spesa di circa lire 1000.

ADERNÒ. — Castello medioevale. — Si è approvata una spesa di L. 1750 per i più urgenti lavori di assicurazione al Castello di Adernò.

VARIE.

Ricupero di oggetti d'arte rubati. — Nella notte dall'8 al 9 settembre 1904, nella cattedrale di Osimo, mediante scasso, vennero rubati una tovaglia d'altare e un trittico dei primi anni del secolo decimosesto, di notevole pregio artistico. Fu allora istruito un processo e parecchi furono gl'individui sospettati come autori del reato, ma, per insufficienza di indizi, il processo medesimo dovette chiudersi con una ordinanza di non luogo.

Nel mese di agosto ultimo scorso si presentarono, in Falconara, ai fratelli Jandolo, antiquari di Roma, certi Francesco Mezzaluna e Guglielmo Damiani i quali offrirono in vendita una tovaglia e un trittico, che uno dei fratelli Jandolo riconobbe per quelli trafugati in Osimo. Dallo stesso Jandolo avvertiti del fatto i carabinieri, furono subito arrestati i due venditori, i quali dichiararono di aver avuto in consegna gli oggetti da tal Geremia Gaino, che fu pure subito assicurato alla giustizia. In seguito a ulteriori indagini i carabinieri di Osimo arrestarono anche, quali sospetti autori del furto, Gaetano Ridarelli e un certo Casalventi.

CONCORSI

Concorso per il progetto di compimento e di decorazione del palazzo del Podestà in Bologna.

La società Francesco Francia di Bologna ha indetto fra gli artisti italiani un concorso per un progetto di compimento e di decorazione del palazzo del Podestà, la cui costruzione, iniziata sulla fine del secolo decimoquinto, rimase sospesa dopo la cacciata dei Bentivoglio, e fu poi alterata e deturpata nelle sue belle linee.

Proponendo agli artisti italiani un così importante tema d'arte, la benemerita società Francesco Francia ha stabilito il seguente *Regolamento di concorso:*

Art. 1. — È aperto un concorso fra gli artisti italiani per il progetto di compimento e di decorazione del Salone del Palazzo del Podestà in Bologna.

Art. 2. — È lasciata piena libertà ai concorrenti di proporre la decorazione che crederanno più conforme al carattere dell'edificio secondo quanto è detto nella relazione che precede il presente Regolamento.

Art. 3. — Le misure del Salone sono quelle indicate nei disegni aggiunti a questo Regolamento. Potranno essere aperte delle porte, oltre a quella che attualmente esiste, in corrispondenza ai locali indicati nella pianta colla lettera *a*. Le lapidi indicate nei prospetti possono essere rimosse.

Art. 4. — È in facoltà dei concorrenti di portare le finestre nella forma che essi crederanno fosse quella del tempo della costruzione del Palazzo.

Art. 5. — I concorrenti dovranno presentare:

a) i disegni d'insieme della intera decorazione del Salone, e cioè delle due pareti maggiori, di una delle minori, del soffitto e del pavimento, nella scala di 1.50;

b) il disegno di una porzione di parete, per tutta l'altezza del Salone, nella scala di 1.20;

c) i particolari decorativi, che il concorrente riterrà meglio atti ad illustrare il progetto, nella scala non minore di 1.5;

d) una relazione esplicativa del progetto.

Art. 6. — I progetti dovranno essere consegnati alla Società Francesco Francia presso la Segreteria del R. Istituto di Belle Arti in Bologna, franchi di ogni spesa, non più tardi delle ore 17 del giorno 10 aprile 1908.

Art. 7. — I progetti saranno contrassegnati con un motto ed accompagnati da busta suggellata, recante il motto stesso e contenente il nome, cognome e l'indirizzo dell'autore.

I concorrenti dovranno eleggere un rappresentante residente a Bologna, indicandone il nome e il domicilio sulla busta che accompagna il progetto.

Art. 8. — I progetti verranno esposti nella mostra che sarà aperta dalla Società Francia nella primavera del 1908, per tutta la durata della mostra stessa.

La Direzione della Società curerà la sorveglianza delle opere presentate al concorso, non assumendo però responsabilità pei danni eventuali.

Art. 9. — Il concorso sarà giudicato da una Commissione di 5 membri, compreso il Presidente della Società Francia che la presiederà, senza avere però diritto al voto. Tre commissari saranno nominati dal Consiglio Direttivo della Società, uno verrà eletto dai concorrenti, i quali ne designeranno il nome in una scheda che dovrà essere consegnata insieme col progetto.

Art. 10. — La Commissione giudicatrice assegnerà un primo premio di lire 5000 ed un secondo di lire 2000, non divisibili, ai progetti migliori che ne siano riconosciuti meritevoli.

Il giudizio della Commissione sarà dato durante il periodo di esposizione dei progetti, ed i premi saranno pagati al vincitore entro un mese dalla pubblicazione del giudizio.

Art. 11. — I Commissari voteranno per decimi, accompagnando il giudizio con una relazione motivata che sarà tenuta a disposizione dei concorrenti per un mese successivo all'assegnazione dei premi. Il giudizio della Commissione è definitivo e inappellabile.

Art. 12. — Il progetto vincitore del premio di lire 5000 resta di proprietà della Società Francesco Francia, la quale non assume verun obbligo per la esecuzione. Gli altri progetti dovranno essere ritirati alla Segreteria dell'Istituto di Belle Arti in Bologna entro un mese dalla chiusura della Esposizione. Decorso questo termine, si riterrà dal concorrente abbandonata la proprietà del progetto a favore della Società Francesco Francia.

Art. 13 — Il Consiglio Direttivo della Società curerà il regolare procedimento del concorso, da cui saranno esclusi i concorrenti che non abbiano osservate le norme del presente Regolamento.

Art. 14. — I disegni quotati dello stato attuale del Salone saranno inviati dal « Segretario della Società Francesco Francia — (Bologna) » a quegli artisti che ne faranno richiesta.

Dott. ARDVINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma 1907 — Tipografia Editrice Romana, Via della Frezza 59-61.

Bollettino d'Arte del Ministero di P. Istruzione

IL DIOSCURO DI BAIA.

La statua colossale in marmo (1), rappresentante uno dei Dioscuri, che — di recente venuta in possesso dello Stato — rimase per qualche tempo esposta nel Museo delle Terme e ora ha già da un pezzo raggiunto la sua sede naturale, che è il Museo di Napoli, fu scoperta a Baia nel 1887, presso le così dette « Stufe di Nerone », rotta in più pezzi, in un fondo di proprietà dell'on. Felice Ferri (2). Secondo il De Petra, essa « non era certamente al suo posto originario, tanto più che vicino ad essa non si è riconosciuto alcun indizio del basamento su cui doveva posare. Probabilmente è rotolata dal piano della campagna soprastante, dove era anche il portico a cui accennano i laceri avanzi di un'epigrafe, trovati insieme ai pezzi della statua » (3). Il luogo della scoperta non può davvero sorprendere, quando si pensi a quello che era Baia intorno al tempo, a cui deve riferirsi la nostra scultura, la quale sembra fosse posta ad ornamento di una delle sontuose ville, onde nella età imperiale era ricca la prediletta fra le stazioni balneari dei Romani (4).

Presso che completamente nuda, munita di sola clamide — che, raccolta e gittata sull'omero sinistro, ricadendo da ambo i lati ne nasconde appena il fianco e il braccio — la figura poggia sulla gamba destra, mentre la sinistra è mossa lateralmente e portata indietro: il braccio sinistro aderente al torace e un po' ripiegato al gomito, con spada nella mano, chiusa nel fodero, tenuta per l'impugnatura e rivolta con la punta in alto; abbassato lungo il fianco l'altro braccio — senza però aderirvi — per reggere le redini del cavallo. (Cavallo tanto per dire, giacchè non ve n'ha che una rappresentanza o simbolo, cioè la testa con il collo, piantato su di un piccolo e grezzo zoccolo, che sorge sul plinto stesso della statua). La

(1) Senza il plinto è alta m. 2,90; con il plinto m. 2,99.
(2) De Petra, *Notizie degli scavi*, 1887, p. 241.
(3) *Notizie*, p. 242.
(4) Friedländer, *Sittengeschichte Roms*, II⁶ (1889), p. 118 segg.; Beloch, *Campanien*, 2ª Ausg. (1890), p. 180 segg.

testa, diritta sul tronco e leggermente rivolta verso la sua sinistra, è coperta di pileo, sotto il quale scende e si allarga una capigliatura prolissa — fino a coprire del tutto le orecchie — la cui massa è nettamente distinta in tante ciocche ondulate e inanellate in cima e disposte simmetricamente dalle due parti.

Il corpo è in complesso ben modellato: robuste ma pure slanciate le gambe, molto largo il torace, sviluppati e prominenti i muscoli pettorali e gli addominali. Nessuno sfoggio per altro di particolari anatomici nella trattazione della struttura muscolare.

Nella parte del tergo il lavoro è meno rifinito: tutta la zona, specialmente, ove il collo del cavallo aderisce alla gamba del Dioscuro, è alquanto negletta. Ciò non di meno la modellatura è tutt'altro che disprezzabile e le forme del dorso e dei glutei sono troppo ben delineate perchè invero la statua si meritasse di essere in malo modo deturpata da due grosse e indecenti spranghe di ferro (1). Una più visibile trascuratezza presenta invece la veduta di profilo della figura dal suo lato destro, ove si osserva che il polso è troppo largo, tanto da eguagliare per ampiezza quasi la palma della mano.

Il panneggio è reso con savio discernimento, benchè non con troppa raffinatezza: le pieghe piuttosto ampie, che scendono parallelamente davanti al petto e si addossano l'una all'altra ben spianate e distese sull'avambraccio, e quell'altra, grossa, che forma una rimboccatura a triangolo, ugualmente spianata, sulla spalla, dànno l'impressione di una stoffa molto pesante ma nello stesso tempo flessibilissima.

Il fodero rettangolare della spada è decorato di palmetta nella punta espansa e di semplici striature incavate lungo gli orli.

La testa del cavallo — astrazione fatta dalla forte asimmetria facciale, che non riesce ad essere dissimulata neppure quando la statua si guarda dal suo giusto punto di vista, che è il centrale — è trattata con una certa vigoria che conferisce alla bestia un portamento vivace: alta, con bocca mezzo aperta, froge dilatate e come sbuffanti, occhi grandi e sporgenti, corta criniera e ciuffo sulla fronte. Le redini mostrano la particolarità che non fanno capo al freno della bocca, ma immettono sulla sommità della testa ciascuna rispettivamente al di qua e al di là della criniera; sulla coscia destra del Dioscuro è rimasto attaccato l'avanzo dell'una lungo tutto il tratto ove essa alla coscia stessa aderiva; dell'altra non c'è di visibile che una breve traccia sulla criniera del cavallo.

Alla sicurezza statica dell'opera fu provveduto con i soliti espedienti tecnici, che non sono certo del più bell'effetto, ma che pure con tanta frequenza si incontrano nell'antica scultura in marmo (2). Eccellente lo stato di conservazione: quando si prescinda dalla mancanza di piccolissime parti e dai segni di ricongiungimento dei vari pezzi in cui la statua fu trovata rotta, per il rimanente è quasi intatta; l'assoluta incolumità del naso e della capigliatura, pur così ricca di piccole sporgenze

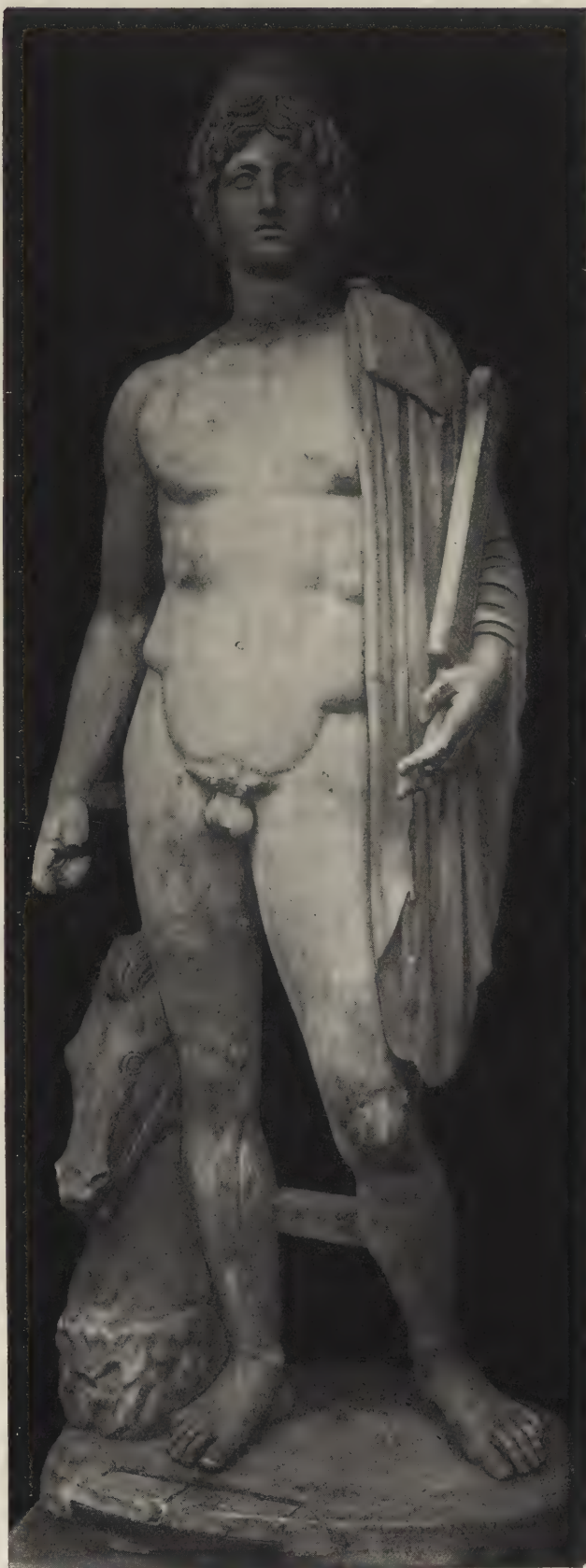
(1) L'una, conficcata nella coscia destra, perfora il lembo della clamide ricadente da quella parte e scende giù fino al plinto, ove è piantata dietro il piede corrispondente della figura; l'altra dal gluteo destro si stende al collo del cavallo.

(2) Sostegno sotto il piede sinistro sollevato dalla parte posteriore; adibito ugualmente come sostegno — in sostituzione del tronco d'albero (o del pilastro) solito nella statuaria in marmo — il collo del cavallo aderente alla gamba destra della figura; infine, alcune traverse lasciate nello stesso blocco da cui fu cavata la statua: tra la coscia destra e il polso del braccio corrispondente, tra i polpacci delle gambe; una molto piccola tra il ginocchio sinistro e l'estremo lembo anteriore della clamide e un'altra sotto il pene.

e di scuri, è tra le più notevoli e rare qualità che può vantare il nostro Dioscuro (1). Probabilmente era in origine o in tutto o in parte colorato e dorato, come risulta da visibili tracce di color rosso nei capelli e nel pube.

*
* *

Non è possibile parlare del Dioscuro di Baia senza

(1) Le parti rotte e congiunte sono: la testa, la gamba sinistra (sotto il ginocchio) e il piede corrispondente (al malleolo), la coscia destra (in senso obliquo, in modo che il piano di frattura si stende dal gluteo al ginocchio). Sono pure rotti e ricongiunti l'indice e il medio della mano sinistra e tre dita del piede destro. Lo stesso si dica della traversa di sostegno che unisce i polpacci delle due gambe. Mancano: la punta dell'indice e quasi tutto il pollice della mano destra, la punta del pollice della sinistra, il pene. In oltre da notarsi un'ampia frattura al gomito destro. Sono altresì rotti gli estremi lembi della clamide, tantò dalla parte anteriore che dalla posteriore, e l'estremità della impugnatura della spada; poi quasi tutto il padiglione dell' orecchio destro del cavallo e le redini. La superficie del marmo non è perfettamente conservata dappertutto, in ispecie nella parte inferiore, tanto che i piedi del Dioscuro — il sinistro soprattutto — appariscono più che discretamente corrosi. Corrosa è pure la bocca del cavallo, ma con tutto ciò non è da attribuirsi a questo fatto la mancanza di denti, che non furono riprodotti di proposito (mentre è invece resa la lingua). Il marmo presenta delle sottili fenditure in varie parti del corpo, senza contare una molto visibile insolcatura artificiale sul tergo, che scende obliquamente

metterlo a confronto con altre statue analoghe e particolarmente con quella di Cartagine ora al Louvre (1), la quale sotto vari aspetti concorda con la nostra, nello stesso tempo che sotto altri se ne distacca; concorda — oltre che nella colossalità delle dimensioni — nella struttura complessiva del corpo, nella posa delle gambe e delle braccia, nell'atteggiamento della testa, nel particolare del cavallo rappresentato egualmente dalla testa e dal collo su di uno zoccolo simile e posto dalla stessa parte; se ne distacca nel motivo del mantello, che non scende lungo tutto il fianco sinistro della figura e non ne cuopre per intero il braccio, ma adagiato sull'omero, come nella nostra, solo per un piccolo lembo, però, discende davanti al petto, mentre per il resto, ricadendo quasi interamente dietro la spalla, è ripreso e girato sull'avambraccio; così ancora nella capigliatura più mossa e ricciuta e senza alcuna preoccupazione di simmetria; e poi, parecchio, nei lineamenti generali del viso.

Il Furtwängler riconnette la statua di Cartagine con il Doriforo di Policleto, riconoscendo peraltro che — senza contare altre divergenze — la testa ne è completamente diversa e appartiene al tipo ordinario dei Dioscuri detti « col pileo »; ed osservando che questa associazione di elementi eterogenei (testa e corpo riferibili rispettivamente a diversi prototipi), è propria dell'arte di Roma, conclude col ritenere la statua di Cartagine un buon lavoro romano (2).

L'osservazione del Furtwängler in massima è giusta e si adatta anche alla statua di Baia (3). Resta pertanto a definire meglio, oltre che l'origine in ispecie di questa e altre opere analoghe ottenute con la contaminazione di elementi eterogenei, anche quella del tipo dei Dioscuri « col pileo » in genere, del tipo cioè che si ritiene formato nell'età ellenistica e più precisamente nel tempo che immediatamente precede e segue Alessandro il Grande (4); nel qual tipo, insieme alla figura complessiva e a certe particolarità esteriori, ma tuttavia caratteristiche — come il pileo, la clamide, la spada, ecc. intorno a cui ai monumenti fa mirabilmente riscontro il noto passo di Eliano (5) — è la testa che merita speciale considerazione per il suo aspetto particolare; essa — per attenermi all'analisi del Furtwängler — ha certi tratti in comune con il tipo ideale più recente di Zeus: prominente la regione bassa della fronte, la capigliatura spiovente sulla fronte stessa e frastagliata in ciocche; gli occhi grandi ed aperti come nelle figure di Helios, lo sguardo di regola fisso in alto ma un pochino obliquo; è inoltre leggermente portata indietro. Tutto un complesso di elementi caratteristici, che dànno all'insieme della fisonomia alcun che di patetico.

A prima vista sembrerebbe che la testa della statua baiana si differenziasse notevolmente: la severità nei lineamenti del viso, come la forma del naso e la trattazione dura delle palpebre sporgenti e dal taglio netto, e delle lunghe arcate sopraccigliari regolarissime e a spigoli aguzzi, nonchè la ricercata simmetria e la quasi stilizzazione

dall'omero sinistro lungo la spalla, traversando la clamide e inoltrandosi per alcuni centimetri sul dorso nudo della figura.

(1) Reinach, *Répert.*, II, p. 109, 5; Daremberg-Saglio, *Dict. d. ant.*, II, 1, p. 254, nota 107; *Cat. somm. d. marbres ant. (Musée Nat. du Louvre)*, n. 1822.

(2) Furtwängler, *Masterpieces of Greek sculpture*, p. 231.

(3) Volendo estendere il campo dei confronti, non mancherebbero opere statuarie che presentassero delle concordanze. Infatti il Dioscuro di Baia ha qualche cosa che ricorda, ad esempio, il tipo del Diomede di Monaco; notevole particolarmente la corrispondenza nei motivi delle braccia e della clamide sull'omero sinistro.

(4) Furtwängler, l. cit. del Roscher; cfr. Bethe in Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*, V, 1, 1123.

(5) *Var. Hist.*, fragm. 61 (= Suida: *Διόσκ.*). Cfr. Roscher, *Lexikon*, I, 1, 1175.

delle ciocche, e la mancanza di ogni segno di contrazione muscolare in tutto il resto della faccia fuor che nella fronte, ci richiamano alla maniera dell'arte classica, anzi non ancora emancipata da ogni traccia di arcaismo. Tutto ciò rende la testa bene armonizzante con il corpo e farebbe quasi pensare alla integrale originarietà del tipo statuario; se non che — anche senza tener conto del pileo, la cui presenza certo sorprenderebbe in un'opera copiata da un originale molto antico — ci

sono altri elementi, come la conformazione della fronte solcata da una profonda ruga, la semiapertura della bocca e in certo modo anche la direzione dello sguardo fisso in lontananza, che, bene considerati, rispondono in massima ai suddetti connotati generali e dànno anche al nostro Dioscuro l'aspetto peculiare del tipo presunto ellenistico. Evidentemente ci troviamo di fronte a un fenomeno di inclassicizzamento, che però non è valso a cancellarne i tratti fondamentali.

Tornando alla contaminazione di elementi eterogenei nella modellatura di certe statue, lo stesso carattere si riscontra nelle altre due del Louvre originarie della Collezione Campana (1), nel Dioscuro Torlonia (2), e in quello di Venezia (3). Quest'ultimo è di un tipo che si discosta considerevolmente dalla statua di Baia: oltre alla mancanza del cavallo, sostituito da un semplice tronco d'albero, ha diverso il motivo del braccio destro, alzato, come l'altro della clamide disposta a somiglianza di una delle statue Campana (4) e di quella Torlonia; ma con la nostra concorda nel motivo del braccio sinistro con la spada e più particolarmente nella testa per l'affinità della capigliatura a ciocche simmetriche, per quanto non egualmente inanellate in cima. Anche per le due colossali del Campidoglio (5) si può dire che, nell'insieme ripetano la identica origine delle altre: adattamento di un modello classico. E per quelle di Montecavallo (6), in complesso di un tipo del tutto differente — mancanza di pileo, nudità assoluta delle figure, azione e atteggiamento speciali, sono tutte particolarità che le contraddistinguono completamente dall'altro — per quanto si fosse tentata la identificazione per opere degli artisti medesimi di cui le tarde iscrizioni delle basi portano i nomi, Fidia e Prassitele (il vecchio) (7), sembra assai più rispondente al vero l'idea che siano anch'esse opere eclettiche del periodo romano (8).

Ma ci sono ancora i Dioscuri presso la fonte di Iuturna, dei quali non ci restano che scarsi avanzi (9); e per mio conto non esito a incorporarli nella stessa categoria: quando abbiamo non poche altre analogie, neppure per le statue del Foro può la modellatura classica delle forme obbligarci a pensare a prototipi del quinto secolo originari per i Dioscuri, e meno che mai a originali greci di quel tempo (10).

(1) Fröhner, *Notice*, 416 e 417; Reinach, *Répert.*, II, p. 109, 3 = *Cat. somm.*, n. 298; *Répert.*, II, 109, 10 = *Cat. somm.*, n. 300. Le statue Campana, giusta informazioni private che devo alla cortesia di E. Michon, hanno subito molti restauri; in oltre, la testa del n. 300 è di un marmo differente e non apparteneva originariamente alla statua. Lo stesso Michon esclude per varie ragioni che possano appartenere allo stesso paio, come pensava il Fröhner.

(2) Clarac, 812, 2039; Matz-Duhn, *Ant. Bildw. in Rom*, I, 960.

(3) Clarac, 813, 2041; Dütschke, *Ant. Bildw. in Oberitalien*, V, 159.

(4) Reinach, II, 109, 3.

(5) Clarac, 812, 2044 e 2045; Michaelis, *Röm. Mitteil.*, VI, 1891, p. 33, 43 seg. e nota 134; Helbig, *Führer*, I², p. 258.

(6) Matz-Duhn, I, n. 959, p. 260-269.

(7) Furtwängler, *Masterp.*, p. 95 e segg.

(8) Petersen, *Röm. Mitteil.*, XV, 1900, p. 350 seg.

(9) Boni, *Notizie degli scavi*, 1900, p. 293, 9; Petersen, *Röm. Mitteil.*, vol. cit., p. 329 seg; Boni, *Notizie degli scavi*, 1901, p. 89 segg., fig. 41-44; Deubner, *Neue Jahrb. für das klass. Altertum*, 1902, I, p. 379.

(10) Così inclinano a credere il Petersen (vol. e l. cit. delle *Mitteil.*) e l'Amelung (presso lo scritto cit. del Deubner, nei *Neue Jahrb.*, p. 349, nota 1). Probabilmente a composizioni statuarie dello stesso genere dovevano poi appartenere alcune teste isolate, come quelle del Braccio Nuovo (Amelung, *Sculpt. d. vat. Museums*, I, tav. III, n. 25), del Palazzo Corsini, del Palazzo Caetani e della Villa Crostarosa (Matz-Duhn, I, 961-963); di Mantova (Labus, *Mus. d. R. Accad.*, III, tav. XIV, 1; Dütschke, IV, 830), di Petworth, (Michaelis, *Anc. marbl. of Gr. Br.*, p. 617, n. 37); del Louvre (*Catal. somm.* n. 1832), del British Museum (A. H. Smith, *Catal. of Greek sculpt.* II, n. 1429, III, n. 1744). Probabilmente alla stessa serie sembra si debbano aggregare una statuetta di Stanmore Hill (Michaelis, op. citata, p. 660, n. 6) e due statue provenienti, a quanto pare, dal lago Gabino, ora a Ince (Michaelis, op. cit., p. 372, n. 198-199). E tali da essere collocate nella stessa categoria saranno state pure le statue sull'arco di Ancona, riprodotto sulla Colonna Traiana (Strong, *Roman sculpt.*, tav. LVI, p. 187; cfr. S. Reinach, *Rev. arch.*, 1905, I, p. 401 segg.).

Voler parlare intanto di un tipo policleteo per tutte le statue in questione sarebbe assurdo: anche messe da parte quelle di Montecavallo, nelle altre la corporatura è modellata secondo un prototipo classico, ma in ciascuna presentante sempre delle particolarità individuali: si tratta quindi di vari tipi classici, che talvolta sono forse più antichi e talvolta certo più recenti del policleteo (1); e le teste mostrano, sì, dei tratti comuni, ma nello stesso tempo le differenziazioni rispetto ad esse non sono meno perspicue che rispetto al resto del corpo. Tuttavia, per quanto non sia possibile il riferimento ad un'unica coppia di originali, c'è ragione di credere che si raggruppino — diciamo così — intorno a una concezione unica.

***

E ora possiamo domandarci: abbiamo noi le prove che ci confermino l'esistenza del tipo « col pileo » dei Dioscuri nell'età ellenistica; o piuttosto — poichè il pileo è un accessorio di secondaria importanza, la cui presenza, sia pure in rappresentazioni autentiche dell'età ellenistica, e anche anteriori (2), non può avere alcun peso nella questione che qui mi propongo — abbiamo noi le prove che ci confermino l'esistenza nell'età ellenistica di un tipo che già presentasse quel complesso di caratteristiche di cui sopra, anche limitatamente alla testa? In altri termini: siamo sicuri che, quanto alla testa, si tratti di un tipo ellenistico originario per i Dioscuri e non già esso pure il risultato di un adattamento posteriore?

Ecco per tanto qual'è presentemente lo stato tangibile delle cose. Rappresentazioni sicure dell'età ellenistica, con le quali si potrebbero in certo modo mettere a riscontro le nostre statue, sono le due figure giovanili riprodotte in una moneta di Eumene II di Pergamo (3). Ma c'è da osservare, anzi tutto, che qui con molta probabilità non abbiamo da fare con i Dioscuri: data la somiglianza con due figure analoghe in un'altra moneta, di Syros, per le quali risulta esplicitamente che si tratta dei Cabiri (4), e dati i rapporti di Pergamo con i Cabiri (5) di gran lunga maggiori di quel che non fossero con i Dioscuri (6), non c'è ragione di pensare a questi anzi che ai

(1) Per quelle del Foro non è facile riconoscere il tipo, dato il loro stato troppo frammentario; ma forse è anteriore al policleteo. Posteriore è, ad esempio, il tipo della statua Torlonia, che forse si potrebbe dire lisippeo.

(2) Da un passo dell'*Alexandra* di Licofrone (v. 506) risulta come verso la fine del IV secolo (o piuttosto, il principio del III) fosse noto il pileo per i Dioscuri; in una moneta di Mantinea degli anni 400-385 a. C. (Head, *Hist. Numm.*, p. 376) i Dioscuri figurano col pileo. Cfr. Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*, V, 1, 1108.

(3) Imhoof-Blumer, *Abhandl. d. kön. Akad. d. Wissensch. zu Berlin, phil.-hist. Cl.* 1884, tav. III, n. 18.

(4) Mionnet, *Médaill. ant.*, IV, tav. XII, n. 2; Müller-Wieseler, *Denkm. d. alt. Kunst*, II, tav. LXIII, 821; Daremberg-Saglio, *Dict. d. ant.*, I, 2, p. 773, fig. 919.

(5) Pausan., I, 4, 6; Aristide (ed. Dindorf), II, p. 709. Cfr. Neuhäuser, *Cadmilus* (Lipsiae, 1857), p. 4; Lenormant in Daremberg-Saglio, *Dict. d. ant.*, I, 2, p. 758; Preller-Robert, *Griech. Mythol.*, I[4], p. 859 seg.

(6) Che, per altro, anche a Pergamo esistesse il culto dei Dioscuri non ci può esser dubbio (Bethe in Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*, V, 1, 1103). Ma ciò risulta da una sola iscrizione che fa menzione di un santuario dei Dioscuri (Fränkel, *Inschr. von Perg.*, 245, framm. C, 31; cfr. p. 150). Dell'altra (Fränkel, 321) il supplemento [...*τοῖς Διοσκούρ*]οις, se non mi inganno, è puramente congetturale. L'iscrizione C. I. G. 3540 pare che non si riferisca ai Dioscuri, come vorrebbero il Boeckh, il Foucart (*Des associations religieuses chez les Grecs*, Paris, 1873, p. 113 seg.) e il Fränkel (*Inschr. von Perg.*, 321); ma agli abitanti di Dioskurias (Ziebarth, *Griech. Vereinswesen*, Leipzig, 1896, p. 122; cfr. Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*, V, 1, 1144).

primi (1); (se mai bisognerebbe pensare alla influenza del tipo dei Cabiri sui Dioscuri); in secondo luogo, che la somiglianza è più apparente che reale (2).

Circa la statuetta in bronzo di Paramythia ritenuta come uno dei migliori campioni del presunto tipo ellenistico (3) e l'altra di Vienna (4), quando pure si volesse riportarle a prototipi ellenistici, difficilmente la loro esecuzione potrebbe ritenersi anteriore all'età romana (5). Il bronzetto della Collezione Gréaux proviene da Roma (6); quello della *Bibliothèque Nationale* è giudicato un lavoro romano (7); e difficilmente potrebbe non essere un lavoro dei tempi romani la statuetta in bronzo di Firenze (8). Così nessun elemento abbiamo che ci autorizzi a riferire all'epoca ellenistica la testa in terracotta del Museo di Berlino, la quale anzi sembra abbia essa pure tutti i caratteri di un lavoro dei tempi romani (9). Passando sul suolo greco, la testa di Argos — a giudicare dalla descrizione del Milchhoefer (10) — corrisponde al tipo in questione, ma riguardo alla sua possibile appartenenza all'epoca ellenistica nessun indizio positivo è riferito. A Sparta, nel centro cioè del culto dei Dioscuri in Grecia, prescindendo da un torso di dubbia identificazione (11) — e databilità, suppongo — si ricordano tre frammenti di statue modellate secondo lo stesso tipo (generico) di quelle dianzi passate in rassegna (in ispecie di Baia, di Cartagine, Campana, ecc.) (12); ma non so che esistano motivi sufficienti per riferirli all'età ellenistica. Pertanto, pure da Sparta proviene una testa di Dioscuro, sul cui tipo, tolta la menzione esplicita del pileo, mancano maggiori e più particolareggiati ragguagli; ma si dice tuttavia che è il solo pezzo della *nomarchia* « che

(1) La confusione avvenuta posteriormente tra i Dioscuri e i Cabiri (Roscher, *Lexicon*, I, 1, 1163 seg.; Daremberg-Saglio, *Dict.*, II, 1, 257) non è una buona ragione perchè, non soltanto nella moneta di Eumene II, ma persino in quella di Syros si abbiano a riconoscere, malgrado l'iscrizione, i Dioscuri invece dei Cabiri (Furtwängler, l. c. in Roscher).

(2) La somiglianza sembra soltanto illusiva, dovuta alla piccolezza delle figure. Se si potesse ingrandirle, si verrebbe probabilmente a delle figure che, conservando il carattere che loro competerebbe, data la cerchia artistica alla quale appartengono, se non nei motivi, certo nel tipo e nella modellatura potrebbero ricordare, ad esempio, la statua in bronzo del Museo delle Terme, supposta di un principe ellenistico (Helbig, *Führer*, II², 1114). Ma che del resto l'influenza dell'arte asiana si sia fatta sentire anche su certe rappresentazioni dei Dioscuri si rileva dalle figure analoghe rappresentate in una delle facce dell'ara presso la stessa fonte di Iuturna al Foro Romano (Petersen, *Röm. Mitteil.*, XV, p. 330; Boni, *Not. d. scavi*, 1901, p. 94 segg., fig. 47-51; Deubner, *Neue Jahrb. f. d. kl. Alt.*, vol. cit., p. 379, fig. 4).

(3) *Specimens of anc. sculpt.* II, tav. 22; Furtwängler in Roscher, *Lexikon*, I, 1, 1176 (fig. alla col. 1175); H. B. Walters, *Catal. of the bronzes in the Brit. Museum*, n. 277, tav. VI.

(4) Sacken, *Ant. Bronzen d. Münz-und Antiken-Kabin.* tav. XLIV, 4, p. 103; Reinach, *Répert.* II, 109, 8.

(5) In *Spec. of anc. sculpt.* (l. cit.) sono notati i difetti di esecuzione del bronzo di Paramythia, ritenuto perciò copia di un originale più antico.

(6) Fröhner, *Coll. Gréaux; Catal. des bronzes*, ecc. n. 1027, tav. XL, 2; Reinach, *Répert.* II, 109, 6.

(7) Babelon-Blanchet, *Bronzes ant. de la Bibl. Nat.* 687; Reinach, *Répert.* II, 109, 7.

(8) Gori, *Mus. Etruscum*, I, tav. LXXIV, 1; Reinach, *Répert.* II, 109, 4.

(9) Da Capua (Roscher, *Lexikon* I, 1, 1176). Per altro il luogo preciso di provenienza secondo l'inventario delle terrecotte del Museo di Berlino (n. 7269) sarebbe Curti. Devo alla squisita cortesia del Direttore, prof. R. Kekulé von Stradonitz e del dott. Zahn — ai quali perciò esprimo i più vivi ringraziamenti — oltre alla detta informazione, anche due belle fotografie (di prospetto e di profilo) della terracotta berlinese.

(10) *Athen. Mitteil.* IV, 1879, p. 149, n. 483. (« Entwickelte mittelgute Arbeit »).

(11) Dressel-Milchhoefer, *Athen. Mitteil.* II, 1877, p. 34 seg. n. 86.

(12) Dressel-Milchhoefer, scritto cit. p. 345, n. 87-89.

potrebbe essere anteriore all'epoca romana » (1) (il che vuol dire che le maggiori probabilità starebbero per quest'epoca); si aggiunga una serie di rilievi che, ad eccezione di qualcuno arcaico (2), sembra appartengano tutti ai tempi romani (3). Se così fosse, sarebbe presumibile che anche le statue, delle quali facevano parte i suddetti frammenti, si riferissero allo stesso ciclo e alla stessa epoca.

* * *

Ora è bene tener presente quanto sembra sia avvenuto rispetto al culto dei Dioscuri: originario del Peloponneso (Laconia, Messenia, Argolide) (4), e quindi passato a poco a poco in Etruria (5), in Sicilia (6) e nella Magna Grecia (7), e poi nel Lazio (Tuscolo) (8), solo più tardi sarebbe penetrato a Roma, secondo la tradizione, dopo la battaglia del lago Regillo (9). Ma pare che giunto a Roma vi abbia acquistato tanta importanza (10) e assunto un tal carattere tutto proprio romano, che Roma avrebbe finito col diventare un nuovo grande centro di irradiazione del culto di Castore e Polluce in tutta Italia, nelle province dell'Impero e anche nella stessa Grecia e a Sparta, donde era partito e dove ora avrebbe fatto ritorno, rinnovellato e romanizzato (11).

Questo fatto sarebbe troppo notevole perchè non se ne dovesse tener conto anche rispetto allo sviluppo della iconografia (12). Sarebbe quindi ovvio porre la questione se mai non fosse avvenuto anche per la iconografia un fenomeno analogo; se cioè il tipo, con il quale è strettamente legato il culto romano dei Dioscuri, non fosse stato fissato a Roma e da Roma non si fosse poi divulgato per l'Impero e nella stessa Grecia. Poichè quasi tutte le statue dell'epoca romana,

(1) Conze-Michaelis, *Ann. d. Inst.* 1861, p. 36; cfr. Dressel-Milchhoefer, scritto cit. p. 345, n. 90.

(2) Dressel-Milchhoefer, scritto cit. p. 313, n. 14; Furtwängler, *Athen. Mitteil.* VIII, 1883, p. 371. seg. tav. XVIII, 2; Arndt-Amelung, *E. V.* 1311.

(3) Dressel-Milchhoefer, p. 383 segg. n. 201-218, 220. Anche il rilievo di Tegea (Mendel, *Bull. de corr. hellén.* XXV, 1901, tav. III, p. 264) deve esser compreso in questa serie.

(4) Roscher, *Lexicon*, I, 1, 1164 seg.; Daremberg-Saglio, *Dict. d. ant.* II, 1, p. 258 seg.; Wide, *Lakonische Kulte* (Leipzig, 1893), p. 304 segg.; Paton, *De cultu Dioscurorum apud Graecos* (Bonnae, 1894), p. 6 segg.; Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.* V, 1, 1098 segg.

(5) Albert in Daremberg-Saglio, II, 1, p. 259 seg.

(6) Roscher, vol. cit. 1166; Pauly-Wissowa, vol. cit. 1103.

(7) Pauly-Wissowa, vol. cit. 1104; Albert, *Le culte de Castor et Pollux en Italie* (31. fasc. della *Bibl. des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome*), p. 11 seg.; Reinach in Daremberg-Saglio, II, 1, p. 259.

(8) Albert, *Le culte de Castor et Pollux*, p. 12 segg,; Roscher, vol. cit. 1168.

(9) Albert, *Le culte de Castor et Pollux*, p. 21 segg. (cfr. Daremberg-Saglio, vol. cit. p. 259 segg.); Roscher. vol. cit. 1168 segg.; Vaglieri in De Ruggiero, *Dizion. epigr. di ant. rom.* II, p. 133 segg.; Pauly-Wissowa, vol. cit. 1104 segg.; Wissowa, *Religion und Kultus der Römer* (*Handb.* di Iwan Müller, V, 4), p. 216 segg.; Deubner, *Neue Jahrb. f. d. kl. Altert.* 1902, I, p. 370.

(10) Albert, *Le culte de Cast. et Poll.* p. 34 segg.

(11) Albert, op. cit. p. 34, 41 segg. (cfr. Daremberg-Saglio, vol. cit. p. 262 segg.). Cfr. Vaglieri in De Ruggiero, *Diz. epigr.* II, p. 134 segg.; Pauly-Wissowa, vol. cit. 1099. Per le province latine, cfr. anche Toutain, *Les cultes païens dans l'empire romain,* I (Paris, 1907), pag. 411 seg.

(12) Il motivo della mia esitazione intorno a un concetto, che pure mi parrebbe ovvio, sta nel fatto che esso è fondato in gran parte sui risultati dell'Albert, esposti in un libro giudicato molto severamente (Jordan, *Deutsche Litteraturzeitung,* 1883, p. 1503). Ma io non so se sia lecito negare allo studio dell'Albert qualsiasi valore e ogni fiducia anche nelle sue linee generali.

fanno l'impressione di composizioni eclettiche e difficilmente se ne incontrano di tali — in ispecie tra le statue grandi — che possano considerarsi come dipendenti per intero da creazioni originali, ideate di getto in epoche anteriori, ciò farebbe pensare che per la rappresentazione dei Dioscuri, o piuttosto dei Castori — sotto certi riguardi, bene inteso — l'arte romana non avesse davanti a sè delle creazioni preesistenti da copiare senz'altro come ha fatto per altre divinità, sia importate dalla Grecia, sia originariamente autoctone e poi confuse e identificate con le greche corrispondenti o affini. Non già — supposizione assurda — che la rappresentazione dei Dioscuri fosse estranea all'arte greca o che composizioni analoghe greche fossero sconosciute ai Romani; ma come è probabile che opere del genere, per esempio, delle statue di Hegias (1) — dato che esse effettivamente rappresentassero i Dioscuri (2) — fossero tali da non poter essere prese a modello in certi determinati casi, così parrebbe che in genere l'arte greca non fosse pervenuta a fissare per Castore e Polluce un tipo che rispondesse pienamente, per così dire, alle esigenze nazionali dei Romani (3). Sarebbe quindi presumibile che l'arte

(1) Plinio, *Nat. Hist.* XXXIV, 78.

(2) Quanto a Hegias, anzitutto non mi par dubbio che si alluda all'antico artista, anteriore a Fidia. Ora, mentre per il Wolters (*Ath. Mitteil.* XIV, 1891, p. 155, nota 2) non è possibile provare se la notizia di Plinio (*N. H.* XXXIV, 78), « Hegiae Minerva Pyrrhusque rex laudatur », dipenda da un grossolano fraintendimento (Bursian, in *Allgem. Encycl.* di Ersch e Gruber, I, LXXXII, p. 418, nota 93; cfr. Klein, *Arch.-epigr. Mittheil.* VII, p. 72); e per la Strong-Sellers (*Elder Pliny's Chapters*) la qualifica di *rex* data a Pirro conferisce alla notizia di Plinio tanta precisione che non è necessario pensare alla confusa ripetizione di quanto è detto nel paragrafo 80 (evidentemente, secondo la Sellers, si tratterebbe di un Hegias posteriore a Pirro, forse del contemporaneo di Claudio; cfr. Loewy, *Inschr. griech. Bildh.*, n. 332); a me invece nè sembra che la notizia di Plinio dia tanto affidamento di precisione, nè che ci sia motivo di rinunziare a ogni tentativo di soluzione dell'intrigato problema. Sta di fatto che nel primo passo si parla di un Hegias, autore di una statua di Athena e di un ritratto di Pirro, e nel secondo di un Pirro, artista, autore di una statua di Athena e di una di Hygieia, o piuttosto di una sola di Athena-Hygieia (Ross, *Arch. Aufs.* I, p. 185 segg. Si guardi per altro Michaelis, *Ath. Mitteil.* I, 1876, p. 286, nota 2). Checchè se ne pensi in contrario, io credo fermamente che qui abbiamo da fare con il corrotto sdoppiamento di una notizia unica attinta a due fonti parallele: quando poi si consideri che dalla testimonianza irrefutabile di un'iscrizione (Lœwy, *Inschr. gr. Bildh.*, n. 53; cfr. Pausan., I, 23, 4) non solo abbiamo confermata l'esistenza di un Pirro artista, ma altresì la notizia che fu effettivamente autore di una statua di Athena-Hygieia, si può esser certi che il re dell'Epiro in questa faccenda non ci ha nulla a che vedere, che il suo nome è stato messo in campo per una fraintesa menzione di un artista omonimo, che la qualifica di *rex* è un'aggiunta arbitraria e che la Minerva di Hegias altro non può essere se non la medesima Athena-Hygieia di Pirro ricordata dalla iscrizione e dallo stesso Plinio poco appresso. Tolta così ogni difficoltà rispetto alla identificazione, Hegias rimane come autore dei *celetizontes pueri* e delle statue di Castore e Polluce dinanzi al tempio di Giove Tonante. Che i *celetizontes pueri* dal punto di vista artistico fossero opere affini ai Dioscuri, è probabile. Non potrebbe darsi che fossero rappresentati a cavallo? Notevole come già il Petersen abbia pensato alla analogia delle statue equestri (« man darf auch hier Dioskuren vermuten »), poste davanti al tempio di Giove a Pompei (*Röm. Mitteil.*, XV, p. 336 seg.). E non potrebbe darsi ancora che si trattasse della stessa cosa, che cioè i *celetizontes pueri* fossero Castore e Polluce o, piuttosto, viceversa? Nulla di più probabile che Plinio (o la sua fonte diretta) ignorasse che le statue di Roma fossero gli stessi *celetizontes pueri* ricordati in una determinata fonte letteraria, greca, più antica, e a Roma scambiati per i Dioscuri.

(3) Non so che tra le rappresentazioni dei Dioscuri, di cui si ha notizia presso gli scrittori relativamente alle epoche classiche, oltre alle statue di Hegias, si faccia cenno di un qualche tipo dal quale possano considerarsi come dipendenti dirette le nostre figure. Nessuno, a quanto pare, dei monumenti ricordati da Pausania. Inutile parlare di opere come il gruppo di Dipoinos e Skyllis (Paus., II, 22, 5), lo scrigno di Cipselo (Paus., II, 29, 2), o, ancora, il ratto delle Leucippidi di Polignoto (Paus., I, 18, 1) e i gruppi statuari di Messene (Paus., VI, 31, 9). Quanto agli *xoana* di

romana avesse dovuto essa stessa provvedere a questa deficienza (1). Ora, ammesso che, oltre alle antiche rappresentazioni dei Dioscuri, l'arte romana avesse fatto ricorso a ben altri tipi per modellarne uno nuovo, da quali criteri si sarebbe lasciata guidare in questa bisogna? La scelta del Doriforo di Policleto (o di altri tipi affini, anteriori o posteriori) sarebbe stata intenzionale e determinata semplicemente dalla preoccupazione accademica di imitare modelli classici, oppure è giunta a quei prototipi per via indiretta, imitando figure che per caso si riconnettono con essi?

Non v'ha dubbio che la preoccupazione accademica — e forse in parte anche ieratica — in determinati casi specialmente ci fosse; ma se, oltre a tener conto di questo, ci ricordassimo anche dei rapporti esistenti fra i Castori ed altre divinità, forse riusciremmo a rintracciare in certo modo quali elementi ancora abbiano potuto concorrere alla formazione del tipo romano, o sia pure a determinare approssimativamente tra quali figure si abbia da cercare il modello, dato che non tutte vi abbiano egualmente contribuito. Si sa, per esempio, che, come numi tutelari del commercio, Castore e Polluce avevano attribuzioni in comune con Mercurio (2);

Ermone a Trezene (Paus., II, 31, 6; Brunn, *Gesch. d. gr. Künstl.*, I, 113), sembra che si tratti di opere troppo arcaiche per esser prese in considerazione; e lo stesso deve essere il caso di altri *xoana* (Paus., II, 7, 5; 36, 6). È vero che delle statue di Antifane nel gruppo di Aigospotamoi (Paus., X, 9, 8) e di quelle che sorgevano a Sparta all'ingresso dello stadio (Paus., III, 14, 7), come ancora di altre figure di Dioscuri (per esempio, nella latomia di Gythion, Paus., III, 21, 7; e a Kleitor, Paus., VIII, 21, 4), nulla sappiamo di positivo. Ma quanto a quelle di Pephnos (Paus., III, 26, 3) e di Brasiai (Paus., III, 24, 5) sembra fossero figure infantili (Fr. Marx, *Athen. Mitteil.*, X, 1885, p. 85 seg.; cfr. Preller-Robert, *Griech. Mythol.*, I[4], p. 862); mentre poi delle statue esistenti presso i Propilei dell'Acropoli ateniese (Paus., I, 22, 4), identificati per i Dioscuri (Maass, *Tagesgötter*, p. 225; cfr. C. I. G., IV, 1, p. 184; Michaelis, *Arx Athen.*, p. 43; Loeschcke, *Jahrb. d. Inst.*, 1904, p. 23), è detto esplicitamente che erano equestri.

(1) Che il tipo plastico romano dei Dioscuri non sarebbe stato assolutamente nuovo e affatto inusitato per queste divinità, risulta da qualche monumento anteriore, per esempio dalle figure analoghe nel vaso di Talos (Gerhard, *Arch. Zeitung*, 1848, tav. XXIV; cfr. Albert, *Le culte de Cast. et Poll.*, p. 126, n. 28; Baumeister, *Denkm. d. kl. Alt.* III, fig. 1805; Furtwängler-Reichhold, *Griech. Vasenmal.* tav. 38-39): i Dioscuri, in piedi, hanno nell'atteggiamento e nel modo come indossano le clamidi qualche cosa che ricorda le statue; ma tuttavia sono ben lontani dal potersi considerare come un tipo corrispondente in pittura. C'è poi ancora da osservare che già nelle monete di A. Postumio Albino (ann. 89 a. C.) appariscono figure di Dioscuri in piedi, con un braccio alzato e la mano appoggiata all'asta della lancia, munite di clamide e pileo (Babelon, *Monnaies de la Républ.*, II, p. 379 seg., n. 5 e 6); ma anche queste hanno ben poco in comune col tipo statuario in questione, e nulla lascia supporre che dipendano da altre opere statuarie. In ogni modo sarebbero interessanti come manifestazione della tendenza che già avrebbe cominciato a determinarsi verso quel tipo, che poi sarebbe riuscito ad affermarsi definitivamente, e anche come prova che esso ancora non esistesse. Va notato altresì che fra le terrecotte di Taranto (Petersen, *Röm. Mitteil.*, XV, 1900, p. 3 segg.) ve n'ha una frammentaria (tipo 8, fig. II, 2; non so se ne esistano altri esemplari), in cui la figura di sinistra offre qualche rimarchevole concordanza con il nostro tipo statuario (specie nel motivo del braccio sinistro con la spada e in quello della clamide sull'omero). Il fatto non potrebbe non sorprendere a prima vista. Ma ci sono proprio delle ragioni irrefutabili, per cui si renda necessario circoscrivere la data di questa, insieme alle altre terrecotte, entro il III secolo a. C. e l'ultimo venticinquennio del IV? (Petersen, scritto cit., p. 47). Non pare, al di fuori di quanto si ricava dai tipi e dallo stile delle figure. Quindi, che cosa sarebbe più ragionevole: ritenere infirmate dal confronto con un frammento di terracotta di epoca incerta tutte le ragioni per cui parrebbe che il nostro tipo statuario fosse stato adottato non prima dell'epoca romana, o — viceversa — stabilire il *terminus post quem* per la terracotta in base a più probabili risultati, a cui condurrebbe il largo esame comparativo delle sculture? Qualora anche a Sparta si trovassero riproduzioni del tipo romano dei Dioscuri, perchè non dovrebbero trovarsene a Taranto?

(2) Albert, *Le culte de Cast. et Poll.*, p. 67 segg.

onde non sarebbe difficile riconoscere un qualche nesso con un qualche tipo statuario di Hermes (1). Come divinità guerriere avevano attribuzioni in comune con Marte (2); e quindi sarebbe naturale che da questa affinità ideologica fosse scaturita anche un'affinità iconografica: infatti, certe rappresentazioni di Marte, come la statua nel cortile del Palazzo Borghese (3), oppure la figura analoga sul frontone del tempio di Giove Capitolino (4), mentre da un canto riproducono presso a poco un tipo già fissato dall'arte greca per Ares (5), dall'altro costituiscono un termine di riscontro molto legittimo per parecchie delle nostre figure dei Dioscuri.

I Dioscuri sembra che fossero anche divinità marittime (6), e come tali si sarebbero allora incontrati con Posidone o Nettuno dei Romani; quindi possibile lo stesso fenomeno della ripercussione di tale contatto ideologico anche nella iconografia. Senza contare l'analogia di certe figure di Posidone, le quali presentano un tipo che ricorda molto davvicino quello del Dioscuro di Baia e delle altre statue ad esso più affini (7), ma che possono considerarsi come dei casi in cui la somiglianza è più fortuita che voluta, merita invece speciale considerazione a questo riguardo il tipo dei Dioscuri di Montecavallo. Quanto a questo tipo — che ha già richiamato l'attenzione sull'analogia di altre coppie di Dioscuri in rilievi di sarcofagi (8) e ancora sulla concordanza con certe figure di Mirmidoni e di Amazzoni in monumenti simili (9), nonchè su di una certa affinità con i cavalieri nel fregio del Partenone (10) — non è forse improbabile che il prototipo sia rappresentato da figure come quella di Posidone nel frontone occidentale dello stesso tempio ateniese (11).

(1) Si confronti la statua di Baia con il così detto « Focione » del Vaticano (Visconti, *Mus. Pio-Cl.*, II, 43; Clarac, 842, 2117; Brunn-Bruckmann, *Denkm.*, 166; Friederichs-Wolters, *Baust.*, 479; Helbig, *Führer*, I², 339).

(2) Albert, op. cit., p. 31 segg.

(3) Matz-Duhn, I, 1338; Brunn-Bruckmann, 335; Furtwängler, *Masterp.*, p. 92, fig. 41; Pollak, *Oesterr. Jahresh.*, IV, 1901, p. 150; Lechat, *Rev. d. étud. gr.*, XIV, 1901, p. 434; Daremberg-Saglio, *Dict.*, III, 2, 1612 segg.

(4) Secondo il rilievo riprodotto in Piranesi, *Magnificenza ed architettura dei Romani*, tav. CXCVIII (cfr. Müller-Wieseler, *Denk. d. alt. Kunst*, II, 2, 13) e forse meglio secondo il disegno della Collezione Coburgense, n. 156 (Matz, *Monatsber. d. Kön. Akad. d. Wissensch.*, 1871, p. 467, n. 37; Schulze, *Arch. Zeitung*, 1872, tav. LVII, p. 5 seg.; Roscher, *Lexikon*, I, 1, 490 e II, 2, 2422, fig. 8; Daremberg-Saglio, III, 2, p. 1622. Si vegga pure la figura di Marte (o supposto Agrippa) in una delle coppe di argento di Boscoreale (Héron de Villefosse, *Monum. Piot*, V, 1899, tav. XXXI, 1, e XXXII, 2, p. 137; Strong, *Roman Sculpture*, tav. XXVIII, p. 84). Nella stessa coppa notevoli, del resto, la personificazione di Roma (anzi sotto certi riguardi meglio concordante con il Marte del tempio capitolino) e la figura identificata per un ufficiale dei pretoriani (*Mon. Piot*, vol. cit., tav. XXXII, 1, e XXXIII, 1, p. 136 e p. 138); e ancora la figura di Domizio nel fregio della nota ara, del Louvre e di Monaco (Strong, *Rom. Sculpt.*, tav. V, sopra, e p. 35).

(5) Si confronti il così detto « Achille Borghese » del Louvre.

(6) Albert, *Le culte de Cast. et Poll.*, p. 54 segg.; Petersen, *Röm. Mitteil.*, XV, p. 344 segg.; cfr. Pauly-Wissowa, V, 1, 1094.

(7) Esempi: una statua di Madrid (Clarac, 749 C, 1796 B; Hübner, *Ant. Bildw. in Madrid*, n. 13; Arndt-Amelung, *E. V.* 1517-1520); la statua di Cherchel (Doublet, *Musée de Cherchel*, tav. VIII, ecc.).

(8) Petersen, *Röm. Mitteil.* XV, p. 323 segg.

(9) Robert, *Ant. Sarkophag-Rel.*, II, n. 25 segg. (cfr. p. 4); n. 92 segg., 102 e (« einem anderen Dioskurentypus entsprechend ») 106. Cfr. Petersen, scritto cit., p. 324.

(10) Furtwängler, *Masterp.*, p. 97, cfr. tav. V.

(11) Cfr. i disegni dello pseudo Carrey e dell'anonimo del Nointel (*Ant. Denkm.* I, 1, tav. 6, fig. 1 e 2; Murray, *The sculptures of the Parthenon*, London, 1903, tav. III e Collignon-Baumgarten,

Per la testa il confronto con Marte non potrebbe valere e con Nettuno e Mercurio sarebbe insufficiente (1). Già il Benndorf intravide l'affinità dell'Eubuleus di Eleusi col tipo dei Dioscuri (2); però sarebbe eccessivo suppore un'influenza più o meno diretta. A ciò forse era indotto il Benndorf, come più tardi l'Heydemann, da una lontana ma tuttavia innegabile somiglianza dell'Eubuleus con altre figure — quali il « Bonus Eventus » del Museo Capitolino (3), le erme dei « Lari » del Museo Torlonia (4), la testa di Delo (5), oppure la testa Riccardi (6) — in realtà molto affini ai Dioscuri, ma, a malgrado dell'apparente somiglianza, di un tipo essenzialmente diverso dalla testa eleusina (7), riconnettendosi invece con quello di Helios, con il tipo recentissimo, cioè, derivato dalla idealizzazione di Alessandro il Grande e passato attraverso il tipo intermedio di Alessandro–Helios (8). Non a torto il Michaelis di fronte a una statua di Marbury Hall, rappresentante per alcuni Alessandro e per altri Helios, ha pensato a un Dioscuro (9); giacchè la somiglianza dei Dioscuri con Helios non è limitata al particolare degli occhi grandi ed aperti, ma a tutta quanta la fisonomia (10).

È vero che rispetto alla cronologia — e quindi rispetto al luogo ove il fenomeno sarebbe avvenuto — nulla ci impedirebbe di pensare che l'adozione del tipo di Helios per i Dioscuri rimontasse a un tempo ancora relativamente antico, cioè alla piena età ellenistica; ma poichè in tutti i modi non si tratterebbe più di una creazione originale concepita appositamente per i Dioscuri, se ammettessimo che l'adattamento fosse avvenuto primamente per opera dell'arte romana, riusciremmo a comprendere meglio l'associazione di un corpo di tipo più antico (Doriforo, Ares, ecc.) con una testa di tipo più recente (Alessandro-Helios), senza bisogno di ricorrere alla supposizione — per giunta poco verosimile — che di un supposto tipo ellenistico dei Dioscuri si fosse presa soltanto la testa, scartando il resto per surrogarlo con tipi classici; e riusciremmo ancora a metterci di accordo con il fatto incontestabile che la maggior parte dei monumenti di cui disponiamo si riferiscono con assoluta sicurezza all'epoca romana, mentre non abbiamo indizi sufficienti per riferirne un solo, con altrettanta sicurezza, all'età ellenistica.

Gesch. d. gr. Plastik, II, fig. 14, ecc.). Già l'Overbeck ebbe a notare l'affinità, con il tipo dei Dioscuri di Montecavallo, di una statuetta di Posidone in bronzo, a Buda-Pest *(Sitzungsber. d. Kön. sächs. Gesell. d. Wissensch.* 1875, p. 1 segg., tav. I e II).

(1) Ma evidentemente quella certa somiglianza con il tipo più recente di Zeus, come per Zeus, può valere anche per Posidone stesso.

(2) Benndorf, *Anzeiger der philos.-hist. Classe der Wien. Akad.* 1887, n. XXV, p. 6 (dell'estratto).

(3) Marucchi, *Bull. della Comm. arch. com.* 1878, tav. XVII, p. 205 segg.

(4) Jordan, *Ann. d. Inst.* 1882, tav. d'agg. M. p. 70 segg.

(5) Homolle, *Bull. d. corr. hellén.* IX, 1885, tav. XVII, p. 253 segg.

(6) Heydemann, *Marmorkopf Riccardi (13. Hall. Winckelmannspr.),* p. 13 segg.

(7) Furtwängler, *Masterp.*, p. 331, nota 1.

(8) Cfr. i miei *Saggi sull'arte ellenistica e greco-romana. I. La corrente asiana*, p. 221 segg.

(9) Clarac, 839, 2104; Michaelis, *Anc. marbl.*, p. 508, n. 17.

(10) Il Fröhner riteneva rappresentazioni del Sole i Dioscuri Campana (*Notice*, 416 e 417) e non per nulla il Reinach nel suo Repertorio ha collocato le figure di Helios accanto ai Dioscuri (*Rép.*, II, p. 110 segg.). Anche in questo caso la ragione dell'affinità si capisce: data la natura cosmica dei Dioscuri (Albert, *Le culte de Cast. et Poll.*, p. 90 segg.), si spiega il legame con la divinità cosmica per eccellenza (Jahn, *Arch. Beitr.*, p. 79 segg.; cfr. Rossbach, *Rom. Hochzeits-und Ehedenkm.*, p. 78 segg.; Pauly-Wissowa, *Real-Encycl.*, V, 1, 1090), e quindi la facile influenza del tipo iconografico di Helios.

*
* *

Rispetto a Posidone potrebbe ancora lusingare l'idea che la stessa particolarità — in alcune figure statuarie, come appunto nella nostra di Baia — della protome equina o semplicemente del collo con la testa collocato sul plinto risalisse originariamente a una qualche rappresentazione di quel nume: cioè, originariamente si sarebbe voluto rappresentare il dio dell'oceano come in atto di incedere, sfiorando la superficie delle acque, mentre del suo cavallo (o di un ippocampo) sarebbe emersa soltanto la protome. Questa la concezione genetica; fraintesa la quale, si sarebbe passato al concetto puramente simbolico della protome, e come simbolo, o come attributo soltanto, il motivo sarebbe stato in seguito adottato — e, come si vede, avrebbe anche prevalso — nelle rappresentazioni di Castore e Polluce. Ma poichè non si hanno, che io sappia, motivi sufficienti per una tale spiegazione (1), non si può escludere che un tale concetto non ci sia mai stato e che si tratti soltanto di un semplice espediente di opportunità. In luogo aperto era ovvio collocare statue dei Dioscuri con i cavalli; ma composizioni di questo genere — nelle quali necessariamente le figure delle bestie devono avere la parte preponderante — nell'interno di un santuario sarebbero state ingombranti. Non sarebbe quindi improbabile che questo espediente fosse stato escogitato per le figure destinate al culto nell'interno dei templi.

Il Richter ha congetturato, non senza verisimiglianza, che le statue dei Dioscuri che stanno sulla cordonata del Campidoglio siano copie di quelle un tempo esistenti innanzi al tempio del Foro Romano (2). Non sarebbe lecito supporre che il tipo statuario rappresentato dalla nostra scultura di Baia, da quella di Cartagine e da altre affini, fosse quello, invece, delle figure destinate al culto nell'interno del tempio medesimo? Poichè le statue di Sparta presentano presso a poco lo stesso tipo, questa parrebbe una ragione abbastanza valida a conforto dell'ipotesi che tali sculture, nel caso che dipendano da un tipo plasmato dall'arte romana, riproducessero i simulacri stessi che si veneravano a Roma nel maggior tempio consacrato ai Castori. Dato il fatto delle varianti, sarebbe impossibile accertare in quale tra le statue a noi pervenute bisognerebbe riconoscere la più fedele agli originali.

La nostra di Baia non è un capolavoro e neppure — come si è visto — una novità rispetto al soggetto e al tipo; ma tutt'altro che priva d'interesse per la storia dell'arte; anzi è un esempio caratteristico che torna di grande opportunità

(1) Non conoscerei che due figure statuarie, le quali potrebbero in certo modo avvalorare questa spiegazione (Reinach, *Rèpert.* II, p. 27, n. 7 e 8): senonchè una è data come sospetta e l'altra come « certainement moderne ». Un'idea, in ogni modo, potrebbe darcela, per esempio, il mosaico di Costantina, al Louvre (*Arch. Zeitung*, 1860, tav. 110; Overbeck, *Gr. Kunstmythol., Atl.*, XIII, 12; Roscher, *Lexikon,* III, 2, 2897 segg., fig. 26), rappresentante Posidone e Anfitrite in piedi su di un cocchio tirato da ippocampi, di cui emergono dalle onde soltanto le protomi. Lo stesso motivo però potrebbe derivare da un altro concetto, sempre relativo a Posidone, e propriamente al mito della creazione del cavallo, che sbuca fuori dalla terra. Si vegga la rappresentazione analoga nelle monete tessaliche di Pherai e di Orthe (*Zeitschr. für Num.* dello Zallet, I, tav. III, 9; Overbeck, *Gr. Kunstmyth.* II, 3, p. 318, 6; *Revue numism.*, 1843, tav. X, 4; *Arch. Zeit.,* 1848, tav. XVIII, 11; Overbeck, op cit. e l. cit., n. 7. Cfr. Roscher, *Lexikon*, III, 2, 2858). Quanto al motivo è qui da ricordarsi il supposto Alessandro di Dresda (Clarac, 837, 2102); ma esso deve ritenersi come modellato sul tipo dei Dioscuri, non sembrando possibile il contrario. Da ricordarsi ancora una statua di Helios del Louvre (Clarac, 334, 1188; Fröhner, *Notice*, 415; *Catal. somm.* 74).

(2) *Jahrb. d. Inst.*, XIII, 1898. p. 112, cfr. tav. 7 e 9.

nella questione circa l'indirizzo neo-attico ed eclettico dell'arte di Roma (1). Proprio recentemente si è levata l'autorevole voce del Furtwängler (2) contro la tendenza, in Italia, a vedere eclettìcismo dappertutto (3) e contro di me, individualmente, per aver osato dichiarare opera neo-attica il famoso « Trono di Afrodite » del Museo Boncompagni-Ludovisi (4). Ora il Dioscuro di Baia è una di quelle opere che sembrano fatte apposta per avvalorare la ragione d'essere di questa tendenza. Immaginiamoci che la statua baiana fosse isolata, che non esistessero altre figure di Dioscuri con le quali si riconnettesse, che il tipo non fosse stato studiato in precedenza e che perciò mancassero quegli elementi e quegli indizi per cui ci era già spianata la via; e allora, chi avrebbe dubitato un solo istante che fosse una copia — più o meno alterata — di un originale del quinto secolo? Invece non solo il tipo speciale non esisteva ancora in quel tempo, ma, a quanto pare, fu plasmato soltanto parecchi secoli dopo.

Roma, luglio 1907.

GIUSEPPE CULTRERA.

(1) Purtroppo non si può fare a meno di conservare questo termine *eclettico,* per quanto se ne abbia ormai il concetto che esso quasi imponga di giudicare le opere d'arte alla stregua dei gruppi di Elettra e Oreste, di Oreste e Pilade, di S. Ildefonso, e simili.

(2) *Sitzungsber. d. Bayer. Akad. d. Wissensch. (philos. - hist. Kl.)* 1907, p. 215 segg.

(3) Anzi tutto non sembra che tale tendenza sia comune agli studiosi italiani; d'altro canto c'è da osservare che da qualche tempo in qua essa si è andata accentuando dovunque: per limitarmi a pubblicazioni recentissime, basta ricordare la *Roman sculpture* della Strong (London, 1907), in cui l'autrice riferisce, ad esempio, al tempo di Nerone la statua di Anzio (p. 103) e all'epoca di Adriano il Dioniso di Tivoli (p. 247); e il terzo volume della *Geschichte der griechischen Kunst* del Klein (Leipzig, 1907), ove, ad esempio, è considerata opera eclettica la Hera Barberini (p. 343).

(4) *Saggi,* I, p. XXX. La denominazione di « Trono », per quanto *thöricht,* intesa convenzionalmente si può conservare, per la ragione che, al pari di altre denominazioni tradizionali — come *Idolino, Pasquino, Gladiatore Borghese, Thusnelda, Ilioneo,* ecc. — ha il vantaggio di individualizzare e specificare l'oggetto meglio assai che non farebbe il termine troppo generico di rilievo, tanto più che il monumento, oltre a comprendere dei rilievi è pure caratteristico per la sua forma speciale e unica. Del resto, nell'idea che sia effettivamente un trono vedo che insiste ancora M. P. Nilsson *(Röm. Mitteil.,* XXI, 1906, p. 307-313). Circa poi lo stile del lavoro, mi permetto di osservare che l'esempio classico delle sculture di Olimpia in questo argomento, in genere, e in ispecie rispetto al rilievo Ludovisi, non calza perfettamente; non c'è dubbio che la testa del vecchio calvo dia l'impressione di un rimarchevole grado di verismo e riveli la ferma intenzione dell' artista di voler imitare la natura; ma con tutto ciò, analizzata davvicino nei suoi particolari, mostra chiaramente come l'autore non sia riuscito a vincere le difficoltà a cui è ancora soggetta la scultura del suo tempo. Il « Trono di Afrodite » rappresenta il fenomeno inverso: senza contare la presenza di certi motivi particolari in riguardo alla composizione, la prima impressione che se ne ha è certo di un'opera classica e arcaica, perchè un'opera tale ha voluto fare il suo autore; ma poichè non è riuscito a dispogliarsi di quella valentia tecnica che si sa bene essere il frutto dell'esperienza e dei progressi di parecchie generazioni, l'esecuzione dell'opera tradisce il lavoro di una mano esperta che conosce i segreti di un'arte sviluppatissima. Nè ci sarebbe da obiettare che la mancanza di assolute e stringenti analogie possa esser dovuta al caso, onde non si potrebbe escludere che analogie in realtà esistessero e che ora a noi sfuggano a causa dello stato frammentario in cui ci è pervenuto il patrimonio dell'antichità; perchè, se ciò fosse, non potremmo più fare assegnamento sulla teoria dell'evoluzione applicata alla storia dell'arte.

PITTURA VENETA IN S. MARIA IN TRASTEVERE.

In una stanza interna della sagrestia di S. Maria in Trastevere è appesa ad una parete la piccola tavola dipinta che qui è riprodotta, e che alla prima occhiata si manifesta veneta, opera di uno di quei pittori che operarono nei primi decenni del secolo XVI e si serbarono, più o meno, fedeli agl'insegnamenti e agli esempi di Giovanni Bellini. Il dipinto era passato, per quanto io so, affatto inavvertito agli studiosi; ma su di esso si fermò, pochi giorni addietro, l'attenzione di un uomo, il cui sguardo arriva fortunatamente dove spesso non arriva quello degli altri, ossia lo sguardo del Comm. Corrado Ricci, Direttore Generale per le Antichità e Belle Arti. Egli ha poi desiderato che vedessi anch'io il quadretto e ne scrivessi il parer mio. Ebbene dico subito che mi par opera di Benedetto Diana.

Tra gli allievi del Bellini alcuni grandissimi svolsero presto una loro magnifica originalità: Giorgione, Tiziano, Lorenzo Lotto; e parallelamente e concordemente con essi altri ingegni poderosi, usciti da diverse scuole, dispiegarono la loro: il Cima, Bonifazio, il Palma, il Pordenone. Di costoro, naturalmente, non è qui da parlare, sì bene degli altri, la cui arte restò più infrenata da circospezioni e da tradizioni; un bel gruppo per noi, che consideriamo i fatti da lontano, ma che certo ai contemporanei parve un drappello di timidi e impotenti a slanciarsi. In questo gruppo convien cercare. Son pittori che, sebbene riposino su di un fondo comune, sono pur riconoscibili per una loro relativa personalità; e nel caso di questo quadretto, chi li ha familiari non parlerà, ne sono sicuro, di Francesco Rizo, di Girolamo da Santacroce, di Marco Marziale, di Pier Maria Pennacchi, di Giovanni Mansueti; e neppure di quelli che diffusero nella Romagna e nell'Emilia dolci riflessi della luce di Giovanni Bellini; voglio dire il Rondinello e il Temperello. Sono nomi da scartar subito, senza discutere, chè sarebbe tempo perso. Non è nemmeno da pensar che qui si tratti di Pasqualino, il quale non sa muovere i corpi umani con questa flessibilità elegante, ed ha i tipi un po' volgari e nereggianti le ombre. Manca la chiarezza, quasi di vecchio avorio, delle carni di Vincenzo Catena e quel suo dintornare un po' tondo e viziosetto; tantochè con successive eliminazioni restano in campo Francesco Bissolo e Benedetto Diana. Ma il Bissolo è un faticoso esecutore, che tormenta gl'impasti e snerva le forme coi pennelli sfumatori; disegna debolmente, senza mai un accento che riveli l'efficace scossa del vero guardato in faccia, con sincerità e con passione; e stampa nei visi non so che immobilità d'espressione, che può parer melensaggine. Io mi stupisco che il Morelli gli abbia attribuito la bella *Madonna* della Galleria Borghese.

Rimane dunque il Diana. Ma io non intendo che il suo nome deva qui prevalere per la sola ragione che tutti gli altri sono da escludere; anzi dico di ravvisare le qualità differenziali per cui il Diana si distingue dagli altri. A lui appartiene questo getto sì ben calcolato dei drappi: egli ha una grande passione di muover le pieghe nobilmente e di disporne i piani, le svoltate, gli occhi, le opposizioni, gl'inseguimenti con sottil senso di logica, come nessun altro del suo gruppo; ed è una sua caratteristica predilezione il bel giallo cupo, che qui ritroviamo nelle risvolte del manto. Talvolta, a dir vero, egli è trascinato dall'amore stesso delle pieghe a frantumarle troppo, pel diletto insidioso di accarezzarne i particolari; ma

qui è stato sobrio, lasciando trionfare il bel partito generale. Suo è ugualmente questo tipo femminile, dagli occhi placidi, lontanetti l'uno dall'altro, dalle gote larghe, dalle labbra sottili con leggiadra asimmetria degli angoli, dalle narici delicate, rese con linea premurosamente precisa. Noto anche le mestiche, che, sebbene

Benedetto Diana — Madonna e Bambino. — *Roma* - S. Maria in Trastevere.

ora alquanto logore, forse per malcaute e insistenti puliture, hanno però la traccia di essere state applicate con una certa ricchezza di pasta, senza la timidezza degli altri; e quantunque lontano dal meritar vanto di pittore di tocco, certo il Diana tratta le mestiche con franchezza e con freschezza, in modo che certi piccoli chiari (si guardino, per esempio, le dita della Madonna e i piedini del putto) risultano quasi spontaneamente dalla tinta locale stessa, appena rialzata di una nota, quasi per accidente fortunato venuto incontro al pennello scorrente, senza che si scorga

mai un'opera penosa e minuta di applicare quei chiari da ultimo, isolatamente. Del Diana è pure il paesaggio luminoso, ma di luce fredda e, per dir così, agretta.

Non si può parlare che imperfettamente di questi tramiti esteriori per cui passa l'opera d'un intelletto: si sa che ciò che si sente è più di ciò che si dice! Ma sarebbe più difficile ancora il tracciare con la parola i tramiti interiori e riposti, relativi alla fisonomia d'un ingegno, che nell'opera sua immette sempre un elemento inesprimibile; relativi alle sue dilettazioni preferite, a percezioni tenui ma significative: tramiti per cui egli si mette in relazione con l'anima nostra. Chi ha sentito alitar lo spirito del Diana nelle opere, ne avverte la presenza anche qui, in questo gruppo ben equilibrato, in questa mossa graziosa della Madonna, in questa serenità di sguardo benevolo, in questa facoltà di nobilitare una figura con arte affatto sua, in grazia della disposizione delle vesti. Di certi semi gettati nel campo dell'arte da questo valente bellinesco si dovè tener qualche conto anche all'età sua, se lo stesso Carpaccio parve qualche volta voglioso di somigliargli, come nel quadro dell'Accademia, che rappresenta l'*Incontro di S. Gioachino e S. Anna*. Non dico che a tutti i quadri del Diana convengano queste lodi. Egli ebbe senza dubbio varie fasi, e questo quadretto vuole esser messo nella fase di maggiore sviluppo, di cui è un bel saggio (purtroppo mal ridotto) un *Cristo benedicente*, nobilissimo, di maniera larga, firmato, che io vidi a Venezia in casa Contin. Quasi sempre acuto, Luigi Lanzi, il quale potè studiarne a Venezia dipinti che ora noi cercheremmo invano, vede in lui un pittore che si distacca alquanto dal suo proprio gruppo, e lo precede. Scrive che il Diano è quello che *tira più al moderno*, e aggiunge arditamente ch'ei *par muovere verso il giorgionesco*. Accennava il Lanzi espressamente al quadro di S. Lucia, che Venezia ha perduto, e forse tacitamente a quello che fa serie tra i *Miracoli della Croce*, e che ritroviamo all'Accademia così dolorosamente mutilato e sconciato dal restauro. E il valentuomo ha ragione, io penso.

Come ho accennato, la pittura è alquanto offesa da strofinamenti ed anche un po' imbrattata. Nella testa e nel corpicino del putto ci sono piccoli rifacimenti sparsi in più punti, e ne risulta alterazione del regolare modellato. È un bel quadretto tuttavia anche così. Come sarà capitato in quel luogo? È un fiore trapiantato, ed è stata per me una sorpresa incontrarlo, giacchè, sebbene Roma sia il giardino più ricco e più vario del mondo, un altro quadro del Diana a Roma... c'è chi l'ha visto? Io no. È uno dei tanti dipinti di destinazione domestica, e forse qualche veneziano che lo possedeva, ne ha fatto dono o lasciato alla chiesa. Par che i Cornaro fossero i protettori principali di questo maestro. Se l'Archivio di S. Maria in Trastevere può arrecar una notizia, converrebbe innanzi tutto cercar fra le carte del secolo XVII, perchè la cornice è di quel secolo, e reca un certo indizio che sia stata rinnovata quando il dipinto pervenne alla chiesa. Non difficilmente si troverebbe, considerata la critica del tempo e la profusione dei battesimi pomposi, che il quadretto era creduto di Giovanni Bellini.

GIULIO CANTALAMESSA.

UN QUADRO INEDITO DI GENTILE DA FABRIANO.

Nella collezione Fornari in Fabriano si conserva l'unica opera lasciata da Gentile nella patria sua (1).

Si tratta di una piccola tavola, sfuggita al Cavalcaselle e al Venturi e fin qui mai pubblicata (2), rappresentante *S. Francesco nell'atto di ricevere le stimmate*. Le affinità che uniscono questo delizioso quadretto all'altro simile della pinacoteca di Brera in Milano sono evidenti, sebbene il S. Francesco della raccolta Fornari mostri già i segni di una maggior larghezza e di un'arte alquanto più evoluta, specialmente nella rappresentazione delle forme naturali, in cui è forse minore sentimento poetico, ma una libertà ignota nel gradino del polittico di Valle Romita.

L'alpestre paesaggio in cui il santo poverello si ridusse a passare gli ultimi anni della sua esistenza è reso dal pittore con accenti di un verismo ancora ingenuo, ma profondamente suggestivo. Alla stessa guisa di frate Francesco, Gentile si rivela un adoratore delle semplici cose della natura, e in quella visione della religiosa terra marchigiana, fra i monti dirupati, salienti nel chiarore mattinale come implorazioni degli uomini verso le ultime stelle, crescono i fiorellini campestri, gli umili fiori che il santo d'Assisi e il pittore di Fabriano amarono.

Nel piccolo quadro del Fornari anche la composizione apparisce meno timida di quella della predella di Brera, per quanto segua più fedelmente la narrazione di Tommaso da Celano, facendo assistere alla scena, che si svolge dinanzi al piccolo eremo costruito fra i monti della Vernia, frate Leone, il quale, abbagliato dalla visione celestiale, si protegge gli occhi con la mano.

Rilevati i rapporti che passano fra il quadro della raccolta Fornari e quello della pinacoteca milanese, gioverà accertare quando quest'ultimo fu eseguito.

Secondo Amico Ricci, Gentile da Fabriano avrebbe dipinto il polittico di Brera in un periodo assai avanzato della sua vita, quando, cioè, dopo aver lavorato in Siena, nel Foro dei Notai, avrebbe iniziato un lungo giro per l'Umbria, lasciando opere a Gubbio, a Città di Castello e a Perugia. Allora « trovandosi non molto lungi dalla patria, fu richiamato dall'amore del natio luogo, ovvero colà invitato dai PP. Osservanti di Valle Romita ». E, poco più avanti, il Ricci osserva come agevolmente possa credersi « poichè ci siamo indotti col nostro pittore nella sua terra natale, che ivi, oltre alla notata opera, che avanzò tutte le altre in celebrità, si adoperasse pure in altri lavori » (3).

Il semplice esame dei documenti che si riferiscono alla vita di Gentile non consente di ammettere questo itinerario pittorico. Da Venezia a Brescia, da Brescia a Firenze e poi a Siena, a Orvieto e finalmente a Roma, noi possiamo accompagnare il pittore marchigiano in tutte le sue peregrinazioni. La stessa scarsezza dei

(1) La critica in genere non ha fatto buon viso all'attribuzione proposta dal Venturi (*Un nuovo dipinto di Gentile da Fabriano*, ne *L'Arte*, 1906, 222; vedi anche in *Rivista marchigiana illustrata*, 1906, 146-47) per una tavola della Pinacoteca Fabrianese rappresentante la Vergine col Bambino in trono, fra quattro Santi. Cfr., fra gli altri: G. GRONAU, *Die Ausstellung alter Kunst in Perugia*, nella *Kunstkronik*, 7 giugno 1907; F. MASON PERKINS, *La pittura all'esposizione d'arte antica di Perugia*, in *Rassegna d'arte*, 1907, p. 91; G. POGGI, *Gentile da Fabriano e Bicci di Lorenzo*, in *Rivista d'arte*, 1907, p. 85.

(2) Vi accennò fugacemente, in una nota, F. MASON PERKINS, *Note sull'Esposizione d'arte marchigiana a Macerata*, in *Rassegna d'arte*, 1906, p. 52.

(3) A. RICCI, *Memorie delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, Macerata, 1834, I, 155 e 157.

suoi lavori in Fabriano e in tutte le Marche serve a provare che l'artista lavorò poco per la patria sua. Uscitone giovane, occupato poi in lavori importanti e bene retribuiti, egli dovette dimenticare ben presto i dorsi boscosi del suo Appennino e non tornò più a Fabriano. Del resto, ove si eccettui la Vergine col Bambino già esistente nella Chiesa di S. Domenico in Perugia e conservata ora nella Galleria della stessa città, mancano le traccie del passaggio di Gentile attraverso l'Umbria, poichè è noto che non sono suoi, come vorrebbe la tradizione fondata forse su alcune parole del Vasari, ma di Ottaviano Nelli e della sua scuola, gli affreschi del coro di S. Agostino in Gubbio, e non a lui, ma ad Antonio Vivarini deve attribuirsi la tavola del museo di Città di Castello, rappresentante la Vergine col Bambino (1).

Rimane ora da vedere se è possibile stabilire quando Gentile si allontanò dalla nativa Fabriano.

Seguendo le affermazioni del Ricci, il Wickhoff pose nell'anno 1422 i lavori compiuti dal maestro marchigiano nella sala del Maggior Consiglio in Venezia (2). Ma il Venturi, osservando che proprio in quell'anno 1422 il pittore designato come « magister Gentilis Nicolai Johannis Massi de Fabriano habitator Florentiae in populo Sanctae Trinitatis » si trova segnato nelle matricole del Contado dell'arte de' Medici e Speziali di Firenze, asssegnò al periodo che corre fra il 1411 e il 1414 la collaborazione di Gentile nella decorazione della sala del Maggior Consiglio (3).

Su questa data, accettata da tutti, credo di poter elevare qualche dubbio, considerando soprattutto che assai prima del 1411 Gentile da Fabriano aveva presa dimora a Venezia e vi godeva riputazione. Raccogliendo le fonti della biografia del Fabrianese, il Venturi dimenticò infatti un documento da cui risulta che nel 1408 Gentile dipinse per Francesco Amadi di Venezia un'ancona, la quale gli veniva pagata il doppio di un'altra eseguita da Nicola Paradisi (4). Dalla importanza di questo dipinto di Nicolò, che si vede oggi ai Miracoli, si può facilmente desumere quale stima già nel 1408 si doveva fare di Gentile a Venezia, se un'opera sua veniva pagata il doppio di quella del noto pittore del Ponte Paradiso. Inoltre nella Mariegola della scuola di S. Cristoforo dei Mercanti in Venezia, anche essa sfuggita alle ricerche del Venturi, si trova un elenco contenente i nomi di parecchi artisti, fra cui « M° Gentil de Fabriano. S. Sofia » (5). In questa Mariegola, che si inizia col secolo decimoquarto ed ha scritture fino al 1546, non apparisce nessuna data vicino al nome di Gentile, ma dall'esame delle diverse scritture è facile riconoscere che la segnatura la quale a lui si riferisce fa parte di un gruppo ristretto agli inizi del secolo decimoquinto, che, in ogni modo, non si spinge oltre il 1410.

Tenendo poi presente che, per ammettere un forestiero in una scuola, si richiedeva che egli avesse avuta una dimora abbastanza lunga nella città, conviene riportare sempre più indietro, certo ai primissimi anni del Quattrocento, l'arrivo di Gentile a Venezia.

Dalla qual cosa si può ragionevolmente dedurre non solo che l'attività di lui con ogni probabilità si esercitò nella sala del Maggior Consiglio nell'occasione dei lavori ordinati nel 1409 (6), ma anche la data approssimativa di tutto il gruppo

(1) P. Toesca, *Ricordi di un viaggio artistico in Italia*, ne *L'Arte*, 1903, 247.

(2) Wickhoff, *Der Saal des Grossen Rathes in seinem altem Schmucke*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, VI, 1883.

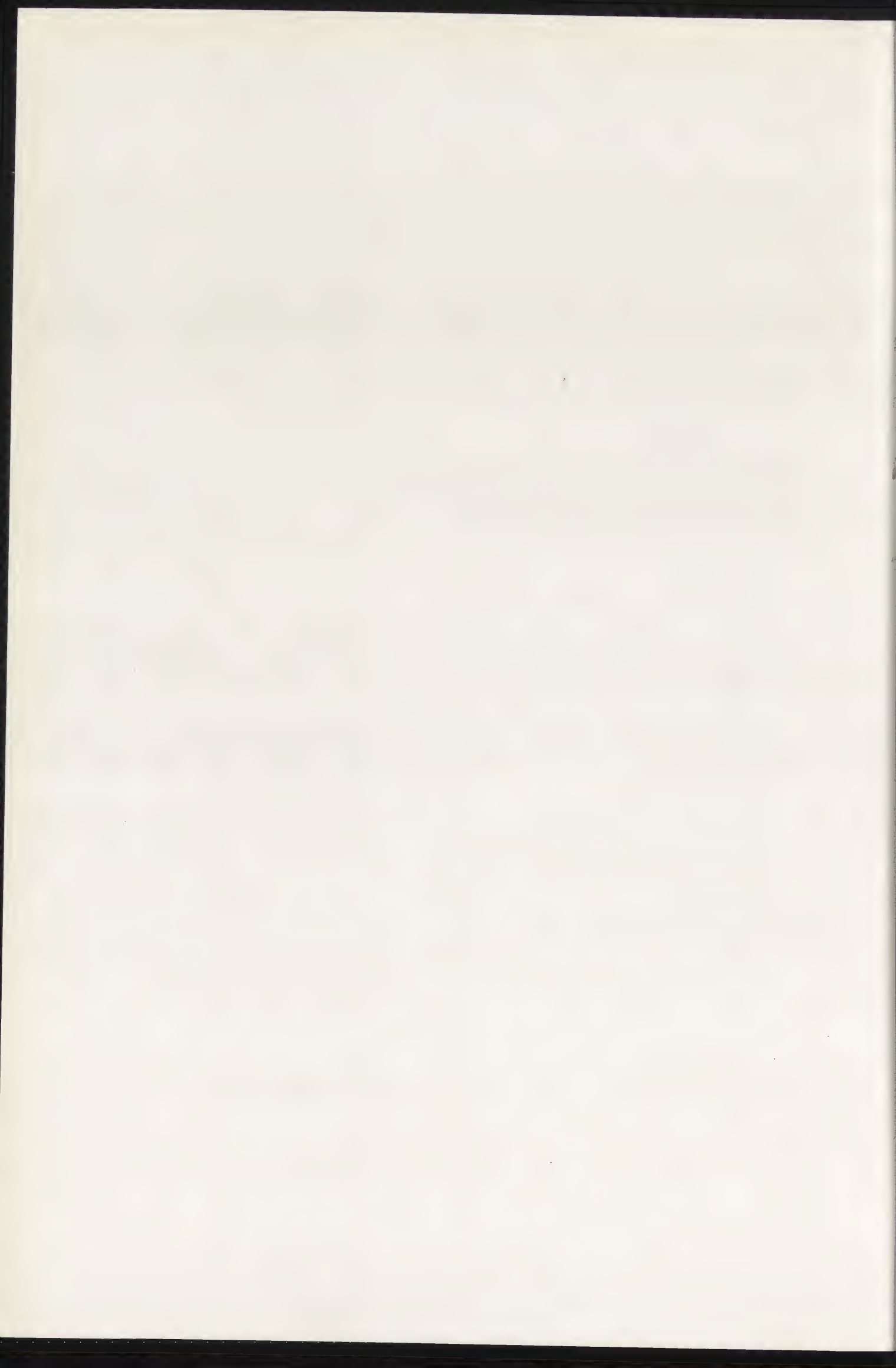
(3) Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*, vol. I, *Gentile da Fabriano e il Pisanello*. Ed. critica a cura di Adolfo Venturi, Firenze, Sansoni, 1896, 8, sgg.

(4) P. Paoletti, *L'architettura e la scultura in Venezia*, Venezia, Ongania, 1893, II, 205, nota.

(5) Cicogna, *Iscrizioni veneziane*, VI, II, p. 871.

(6) G. Lorenzi, *Documenti per servire alla storia del palazzo Ducale di Venezia* ecc., Venezia, 1868, I, 40, 52.

Gentile da Fabriano. — Le Stimmate di S. Francesco.

FABRIANO. — Collezione Fornari.

delle opere che egli eseguì prima di lasciare Fabriano, cioè il polittico di Brera, il quadro del museo di Berlino, la tavoletta della raccolta Fornari e, forse — come parrebbe per considerazioni stilistiche — il frammento della pinacoteca perugina.

Nella stessa collezione Fornari si conserva della tavoletta delle *Stigmate di S. Francesco* una replica in deplorevole stato di conservazione, in cui l'ingenua idealità del pittore marchigiano apparisce trasfigurata dalla grettezza del copista.

Identico è l'atteggiamento di S. Francesco e del suo seguace; molto simile, se non perfettamente uguale, la figura del Cristo raggiante dall'alto, in mezzo alle ali di cherubino; qualche variante apparisce soltanto nella conformazione del paesaggio roccioso, a sinistra, e nella chiesuola della Vernia, che nella copia apparisce meno di prospetto ed ha un campanile diverso. Ma il rapimento estatico che spira dal S. Francesco di Gentile di Fabriano, colpito dalla inattesa apparizione, si muta nell'opera del copista in una smorfia grottesca, e il sentimento intimo e profondo della natura che nell'aurora quieta e luminosa sembra comunicare a tutte le cose immobili l'aspettazione del prodigio, non vibra più in quella vegetazione lussureggiante che l'imitatore di Gentile ha affastellata sulle nude roccie.

Il volto di S. Francesco in questa debole opera ha fattezze grossolane, è livido, contratto, e, fra le rughe di quella pelle inaridita, le ombre profonde contrastano stranamente con le luci violente, disposte a tratteggi sul colore verdastro delle carni. I capelli del santo d'Assisi e di frate Leone sembrano filamenti variopinti, le mani sono scarne, disseccate, con lunghissime dita filiformi. Le vesti, per quanto seguano l'andamento di quelle dipinte dal pittore marchigiano, sono drappeggiate pesantemente; una profusione di oro raggia nel fondo del quadretto, che Gentile consacrò a quella visione di cielo sereno, nella freschezza dell'alba.

Basterà avere indicate le caratteristiche della piccola tavola della raccolta Fornari, per riconoscere in essa un'opera di quello strano Giovanni di Paolo, che negli ultimi tempi della sua vita ridusse l'arte a ghiribizzi calligrafici e grotteschi.

Pittore privo di spiccata personalità, si adattò spesso a ricopiare i maggiori, e nella *Presentazione al tempio* dell'Accademia di Belle Arti di Siena ripetè fedelmente quella di Ambrogio Lorenzetti, ora esistente nella Galleria antica e moderna di Firenze. Ma per l'arte di Gentile da Fabriano il pittore senese sembrò avere una predilezione speciale, i cui effetti non furono ancora studiati; perchè egli non si contentò di ricopiare dalla prima parte della predella dell'*Adorazione dei Magi* la tavoletta del Museo cristiano vaticano a lui già rivendicata (1), ma da uno dei compartimenti che si ritennero appartenenti al gradino del polittico Quaratesi trasse ispirazioni e particolari per un quadretto rappresentante *La tempesta*, di proprietà del nobile Palmieri Nuti (2), e anche nelle *Stigmate di S. Francesco* si mostrò desideroso di somigliare al grande maestro marchigiano.

Così rimangono confermate le parole del Mancini, il quale, scrivendo nel secolo decimosettimo, riferiva che il pittore Senese « si perfezionò » seguendo gli esempi dell'arte di Gentile da Fabriano (3).

(1) P. Toesca, *Opere di Giovanni di Paolo nelle collezioni romane*, ne *L'Arte*, 1904, 305-6.

(2) È questo un altro argomento per confermare almeno la provenienza da Gentile delle quattro tavolette del Museo Cristiano vaticano che il Siren ritenne appartenenti al polittico Quaratesi *(Notizie critiche su quadri sconosciuti nel Museo Cristiano vaticano*, ne *L'Arte*, 1906, 332 sgg.) contro l'opinione ancora tenacemente sostenuta dallo Schmarsow *(Frammenti di una predella di Masaccio nel Museo Cristiano vaticano*, ne *L'Arte*, 1907, 209 sgg.).

(3) Mancini, *Miscellanea ms. Barb. Vat. 4315* (ant. segn.: XLVIII, 83) a c. 50 v. Le parole del Mancini non autorizzano l'affermazione di Amico Ricci che Giovanni di Paolo fosse addirittura uno scolaro di Gentile (*op. cit.*, I, 163).

In qual modo Giovanni di Paolo abbia conosciuta l'opera giovanile del Fabrianese non si può affermare in modo assolutamente certo. Ma poichè non c'è ragione di credere che il quadretto di Gentile abbia mai abbandonato Fabriano e, d'altra parte,

Giovanni di Paolo — Le Stimmate di S. Francesco. — *Fabriano,* Collezione Fornari.

anche la replica del pittore senese si trova nella stessa città, si può fondatamente ritenere che Giovanni, attratto dalla grandissima rinomanza lasciata da Gentile a Siena e in tutta la Toscana, si sia recato a Fabriano, per studiare le opere del maestro che aveva messo nell'anima sua un desiderio inappagabile di bellezza e di eleganza.

Arduino Colasanti

LA CHIESA DI S. GIOVANNI « FORCIVITAS » DI PISTOIA E I SUOI ULTIMI RESTAURI.

Di S. Giovanni *Forcivitas* già scrissi in un articolo della *Rivista d'Arte* del 1905, a proposito di nuovi documenti relativi ad alcuni maestri lombardi e pistoiesi che lavorarono dal 1322 al 1344 al completamento della facciata a nord e a' oriente; come pure di tal chiesa tornai a parlare un anno appresso per incarico degli « Amici dei monumenti di Pistoia », in occasione della visita da essi fatta a quel tempio l'11 febbraio 1906 (cfr. *Bull. storico pist.*, an. VIII, p. 78).

L'illustrazione sommaria, dedotta da indagini originali d'archivio, destò spontaneo nei presenti il desiderio di riportare la bella chiesa, via via decaduta per barbarismi inconsulti, alla gentilezza del primitivo splendore, e, in pochi mesi, grazie all'iniziativa degli « Amici », ai larghi sussidi della locale Cassa di Risparmio, alle premure del nuovo parroco Mariani, i lavori possono dirsi più che iniziati, avviati a buon porto, spinti e coronati dal successo di notevoli scoperte.

Forcivitas, chiamarono i Pistoiesi la chiesa dedicata all' evangelista Giovanni, perchè eretta oltre le fòsse che correvano attorno alla prima cinta delle mura cittadine, sotto il lastricato dell'attuale via Cavour. Le sue diverse fasi costruttive attentamente studiate e seguite attraverso tre secoli, dal XII al XIV, offrono un insolito interesse. Sino a qui si ripeterono descrizioni generiche e si accettarono false date, nè alcuno si preoccupò mai dei molti problemi che possono sorgere spontanei dinanzi a questo monumento, che è e rappresenta una delle più singolari manifestazioni di quello stile architettonico, il quale pur avendo essenza romanica, più esclusivamente e restrittivamente si denominò stile pisano-lucchese.

Il primo ricordo sicuro della chiesa di S. Giovanni *Forcivitas*, che è a nostra conoscenza, non rimonta oltre la fine del XII secolo e ci è dato per inciso da una pergamena dell'Arch. di Stato di Firenze, pervenutavi dal soppresso monastero degli Olivetani di Pistoia; pergamena notevole anche perchè si chiude con un'intera frase in lingua volgare, sebbene appartenga ad epoca così remota.

È il testamento di un tal « Gradalone q. Inkilmerij » che vicino a morte, per mezzo del notaio « Beltchitus », il 6 febbraio 1195 dispone delle proprie sostanze, sanando in pari tempo alcune usure. — Quanto più dovè ripungersi di queste, tanto più abbondò in pie elargizioni. Oltre la moglie Aldigarda, ricordata per ultimo, instituisce infatti suoi eredi la chiesa di S. Agostino e S. Donato; l'ospedale Osnelli sulla via pratese, di patronato de' monaci Olivetani; la chiesa di S. Desiderio; il monastero di S. Maria a Pacciana; l' ospedale di Lelio o degli Scalzati; l'ospedale del Prato al Vescovo; la chiesa di S. Giorgio di borgo, in porta Gaialdatica oggi Fiorentina; l'ospedale della Croce di Brandeglio; la chiesa di S. Matteo, sulle cui demolizioni sorse la nuova Cassa di Risparmio; i canonici di S. Zenone in Cattedrale, etc. — Ripartisce per ciascuno, in Pistoia e nel suburbio, terre, case, botteghe, rendite, finchè soggiunge: « et volo et instituo ecclesiam sancti Iohannis evangeliste heredem de quinque ominis aliis de frumento, quas recipio de suprascripta terra de Vergaiolo ».

Questa data del 1195 ci richiama alla mente la falsificazione dell' « A. D. MCIXVI » eseguita nell'imbotte di quell'architrave di S. Andrea in Pistoia, dove Gruamonte e il fratello Adeodato scolpirono la *Cavalcata de' Magi* e l'*Offerta dell'oro, dell'in-*

censo e della mirra: FECIT HOC OPUS GRVAMONS MAGISTER BONVS ET ADEODATVS FRATER EIVS. — Quando si pensi che il nome di Gruamonte è pur ripetuto nei cunei dell'arco che sovrasta alla porta della facciata nord di S. Giovanni *Forcivitas* = GRVAMONS MAGISTER BONVS FECIT HOC OPVS =, e si abbia presente che dall'inciso del testamento di Gradalone ci viene la prima notizia dell'esistenza della chiesa di S. Giovanni *Forcivitas*, cosa non ignorata dagli eruditi pistoiesi del XVII e XVIII secolo, talvolta novellatori e peggio, più che storici, per eccesso di patrio amore, non sarà strano trovare un legame immediato tra la pergamena del notaio Beltchito e la falsificazione della data nell' architrave di S. Andrea.

Gruamonte ripeté due volte il proprio nome: in S. Andrea ap. e in S. Giovanni *Forcivitas;* ma ambedue le volte omesse la data. Pure l'arte sua di marmorario, ha attinenze così vive con quella espressa nel 1180 da Biduino, specialmente nella *Resurrezione di Lazzaro* e nella *Festa delle palme* sull' architrave della pieve de' SS. Ippolito e Cassiano a Cascina, = VNDECIES CENTVM ET OCTOGINTA POST ANNI TEMPORE QUO DEVS EST FLVXERANT DE VIRGINE NATVS =, con quella dell'ambone di Groppoli datato 1194, dove per una sfaldatura della pietra si è perduto il nome dell'autore, e con l'arte infine di Rinaldo in Lucca e di Buonamico in Pisa, da potere aggruppare giustamente tutta questa rude produzione romanica, animata per lo più da scalpello e da trapano lombardo, o a quei modi ispirata, entro la seconda metà del XII secolo.

Le cave pisane, quelle di Lucca e di Luni sono il focolaio ardente di quest'arte. Lì, dove avevano trovato il materiale adatto alla produzione, avevano fatto sosta le maestranze emigrate dalle cave di Lugano, di Magadino e di Como. E dalle cave pisane, lucchesi e lunensi, i capitelli dai caulicoli caratteristici, talora embrionalmente accennati, le cimase lavorate a pampani di vite, le formelle degli amboni, dei plutei, dei battisteri, rabescati d'intarsi e di musaici geometrici o scolpiti di leggende cavate dalle tradizioni popolari dei vangeli, si diffondono d'attorno abbondantemente, e dalle cave emigra una corrente d'arte che appare via via tanto più assottigliata e scemata, quanto più si allontana da esse.

Di questa corrente, un rivolo muove da Lucca, passa per Pescia, come lo attestano i frammenti d'ambone della Cattedrale, si sofferma sul colle di S. Michele in Groppoli, dove lascia una data, e in un tratto è a Pistoja.

Le parti ornamentali, il filaretto per il paramento delle facciate, i fusti delle colonne, si preparavano nelle cave e per la via di Lucca si trainavano a Pistoja, pagando un diritto di dogana al confine del fiume Nievole, prima di varcare la stretta di Serravalle.

Col materiale già allestito e da porre in opera, veniva una parte della maestranza, guidata dal capomaestro, spesso marmorario e architettore insieme: il « magister bonus, probatus, peritus, doctus », nel quale si impersonava la maestranza e che scriveva il proprio nome in qualche parte dell'edificio compiuto.

Altri maestri rimanevano alle cave a fornire quel tanto di materiale che ancora fosse potuto mancare per l'edificio iniziato; continuavano a giungere dalla via di Lucca i travertini e i marmi bianchi; da quella di Montemurlo i filaretti neri, pagati in media un soldo per ogni pezzo.

I lavori avanzavano lenti. Si trascinavano per diecine e diecine d'anni. La minore attività delle antiche schiatte, la scarsità di denari, le guerre d'ogni giorno, le rappresaglie, le morie, erano cause di lunghe soste, in modo che vediamo in una medesima costruzione spesso sovrapporsi o innestarsi, con elegante disinvoltura,

Pistoia. — Facciata della Chiesa di S. Giovanni « Fuorcivitas ».

elementi di diverso stile. Già il gusto architettonico e plastico era mutato, quando si riprendevano talora i lavori da tempo interrotti. — Di qui la necessità di consociare alle antiche, le nuove forme d'arte: problema d'altronde non arduo in periodi nei quali l'evoluzione artistica si svolse con caratteri sottilmente graduali, per quanto sensibili, costantemente dominati e modificati da un sentimento particolare, proprio a questa o a quella regione. La lunga permanenza delle maestranze in una città, durante il lento progredire dei lavori, l'acquisirvi talora la definitiva cittadinanza, perpetuava, e circoscriveva quasi, uno spirito e un gusto d'arte, in modo che diveniva tradizione e assumeva carattere di elemento locale, quello che era stato più remotamente importazione d'estranei.

Pistoia. — S. Giovanni *Forcivitas.* — Facciata sud, verso occidente.

Importata adunque fu anche l'arte di Gruamonte, che in Pistoja lasciò si larga traccia.

Il suo nome non è pistojese e non mi fu dato di ritrovarlo, oltre che nell'architrave di S. Andrea e nei cunei della porta di S. Giovanni *Forcivitas,* in nessuna pergamena e in nessun cartulario pistojese, a mia conoscenza, compreso tra il 1100 e il 1200. — Un Gruamonte, già defunto, vien ricordato in un atto esistente nell'Arch. del Conservatorio di S. Giov. Batt. di Pistoja: atto col quale certo « Magalottus q. Gruamontis », forse un figlio del marmorario, vende, il 17 aprile 1208, un pezzo di terra posto in Vignole nelle adiacenze suburbane pistojesi.

Questa rapida traccia determina la fisonomia storica e artistica del tempo nel quale Gruamonte iniziava nella seconda metà del sec. XII, la costruzione della facciata nord di S. Giovanni *Forcivitas,* adorna di paramento a filaretto bianco e nero, spartito da alte lesène, sorreggenti quattordici archetti ciechi e diviso da due mezze colonne, presso l'architrave dove è scolpita la *Cena del Signore.*

La larga pianta rettangolare della chiesa, senza abside semicircolare, fa supporre con certezza che la costruzione primitiva di Gruamonte si sia andata ampliando nei secoli successivi. In origine S. Giovanni *Forcivitas* fu una piccola chiesa, e a confermare questo mio criterio concorrerebbe anche il fatto dell'asimmetria della porta. La vecchia abside dovè essere abbattuta, per alzare su quell'area il presbiterio attuale; si aggiunsero archi alla facciata laterale nord; si gettarono le basi della facciata principale a ponente, rimasta sino ai nostri giorni senza il completamento dell'incrostatura a fasce dicrome.

Pistoia. — S. Giovanni *Forcivitas.* — Frontespizio absidale.

Che ad ogni modo si apportassero modificazioni sostanziali alla chiesa, nel concetto determinato di renderla più spaziosa e magnifica, lo dimostra il carattere della facciata sud, ritornata in luce in questi giorni dopo l'abbattimento delle sudice stamberghe che grossolanamente vi erano state addossate un po' per volta, dalla fine del 1700 alla prima metà del 1800, rompendo paramento e lesène per impostarvi travi e correnti.

La facciata sud indica il lavoro ripreso dopo una di quelle lunghe soste cui dianzi accennavo.

Dell'arte di Gruamonte è mantenuta la dicromia fondamentale, ripetute le

lesène, descritte le archeggiature tipiche dello stile pisano-lucchese, ottenute con centri successivamente rialzati, in maniera da dare alle ghiere più ristrettezza all'imposto che alle chiavi. Ma nel vano, tra lesèna e lesèna, dove Gruamonte pose le mandorle sfondate adorne internamente di compassi a intarsio, quattro alti finestroni con lobature gotiche, allargano invece gli sguanci capaci, sostituendo le brevi feritoie strombate, a archetto tondo. Sulle mura dell'arte romanica, l'arte gotica apre la propria breccia; sul vecchio tronco spunta il nuovo innesto.

Allo stesso tipo architettonico, ed alla medesima epoca, rimonta il bel frontespizio orientato dell'abside, a fasce bianche e nere. Una grande bifora centrale, con arco a sesto acuto, sorpassa le archeggiature cieche, impostate su mezze colonne: due finestroni laterali ad essa concorrono a dar luce al presbiterio.

Pistoia. — S. Giovanni *Forcivitas.* — Chiostro romanico.

Anche il frontespizio absidale fu incominciato e interrotto. I lavori di completamento si ripresero nel 1344, affidati al m.° Schiatta Orsucci, il quale murò 139 braccia quadre di marmi bianchi e neri, e provvide in Pisa la statua di S. Giov. evangelista, prima collocata sulla gronda del frontespizio, e posta oggi, per salvarla dai danni del tempo, nella lunetta della porta nord.

Con questi ultimi lavori, attorno alle facciate di S. Giovanni *Forcivitas*, si volle in qualche modo coordinare il frontespizio orientale alle linee architettoniche della facciata nord di Gruamonte, che ampliata come dicemmo, dopo abbattuta l'abside originale, fu incrostata de' marmi e adorna degli archi e delle colonne mancanti, tra gli anni 1322 e 1325, da maestranze, dove tuttavia gli antichi maestri lombardi son rappresentati dai nuovi marmorari Piero da Como e Beltramo da Como.

Ed ecco che a testimonianza del periodo di trapasso, tra la costruzione di Gruamonte e le due facciate a sud e a oriente, dove si appuntano le prime linee dello stile gotico, sta massiccio e gagliardo il basso colonnato con loggia sovrap-

posta, il quale serra a squadra l'area annessa alla chiesa di S. Giovanni *Forcivitas* dalla parte meridionale.

Da poche diecine d'anni era stato completamente richiuso e murato, e le scapezzature dei capitelli e le subbiature de' fusti rivelano come l'intonaco inesorabile e allivellatore non avesse voluto subire sporgenze moleste, nè rispettare tracce rivelatrici.

Il ritorno del piccolo chiostro alla luce è tanto più pregevole, in quanto sta a rappresentare in Pistoia l'unico esempio di costruzione romanica, mista di pietra

Pistoia. — S. Giovanni *Forcivitas.* — Capitelli e colonne del chiostro romanico.

e mattone. Sono in pietra le colonne e i capitelli; in laterizio, gli archi e le loro armille, i rinfianchi degli archi, adorni di ciotole invetrate, e il restante paramento sino al tetto, compresi i doccioni lunghi e pesanti.

Il lato nord del chiostro misura m. 7,50; quello di ponente, che doveva ricongiungersi con la facciata sud della chiesa, m. 5,75. L'altezza delle colonne è di m. 1,63; mentre l'altezza degli archi varia tra m. 2,30 e m. 2,40. La colonnetta a smussi della loggia, tuttavia chiusa, non supera m. 1,40. — Queste misure danno l'idea della compostezza sobria e severa dell'insieme, dove il rosso cupo del mattone trova accordi policromici perfetti col filaretto di bianco carrarese e di verde di Prato, della prospicente facciata meridionale della chiesa.

La costruzione del chiostro deve assegnarsi all'estremo limite del sec. XII. — I capitelli a tronco di cono rovescio, costituiti da teste di bovi e di leoni gruamonteschi, da lunghe foglie unghiate o arroncigliate alla cima, rivelano insieme alla maniera lombarda una incipiente influenza monastica, che li ravvicina in modo sensibile a quelli, posteriori, che un tempo ornavano la loggia superiore del chiostro abbaziale della Berardenga in quel di Siena.

Come il chiostro romanico di S. Giovanni *Forcivitas*, subirono manomissioni, alterazioni e deturpamenti anche le facciate e l'interno della chiesa medesima. Già nel 1655, priore Francesco Sozzifanti, i cancelli dell'antico coro furono rovinati e dispersi, adottando la cimasa marmorea de' plutei come scalini per l'ingresso nord. Ma quando, fra il 1679 e il 1771, si inalzarono internamente cinque altari in pietra e muratura, addossandoli alle pareti, l'opera dissennata di distruzione non ebbe più freni. Si abbattè la mensa che sosteneva il polittico di Taddeo Gaddi e di Filippo di Lazzaro; si infransero a colpi di martello i vetri istoriati, forniti da Niccolò di Piero Tedesco sulla fine del sec. XIV, riparati nel 1518 e 1529 dai Gesuati; si diede il fior di calce alle mura decorate e alla tettoia sorretta da cavalletti; si sbarrarono alla luce, con una cortina di mattoni e sassi, i grandi finestroni, rintonacandone la traccia dalla parte interna della chiesa.

Nel 1778 si sottovoltò il pavimento, collocando di fronte alla porta laterale, nel vano dell'antico organo costruito tra il 1402 e 1405 da Antonio monaco Maronita, il celebre ambone di fra Guglielmo. I pannelli mal ricollegati e ricomposti dicono a qual punto giungesse la profanazione di quel prezioso documento della scultura pisana, dove persino i leoni sorreggenti le colonne furono vòlti di fianco verso ponente, anzichè di fronte, e collocati sopra due alti zoccoli in muratura, affinchè non occupassero troppo spazio dell'area destinata ai fedeli.

A questa ultima ubicazione noi dobbiamo la perdita delle fasce intarsiate di vetri e di smalti, che incorniciavano i pannelli, e delle ultime tracce della scrittura che indicava il nome dell'autore e la data: « Guglielmo 1270 », come alcuno assevera avervi letto.

Del resto, alla perdita di questa scrittura deve aver concorso, ed è bene notarlo, anche il costante e strano uso di lavare l'ambone con acqua e pomice, sino a ridurre il marmo al candore primitivo.

Nel 1337, questa « forbitura » con « pomicie, spungie e altre chose » la eseguì Cellino di Nese, il noto capomastro pistojese che lavorò, tra l'altro, ai battisteri di Pistoja e di Pisa; nel 1365, ripetè la pomiciatura e imbiancatura, m° Giovanni scultore, detto *Prezioso*, il quale anche nel 1363 aveva lavorato per l'Opera di S. Giovanni *forcivitas* un quadrante per le ore e nel 1367 racconciato cinque teste ai pannelli dell'ambone, adoperandovi piombo e « ferruzzi ». — Un principio di quei riattamenti e completamenti che doveva, per posteriori manomissioni, riparare tra il maggio e il luglio del 1398, m° Francesco da Siena, il quale « biancheggiò » di nuovo il pergamo e rifece otto teste alle figurine marmoree, alcune mani e alcune ali d'angeli.

Le figure della *Giustizia*, della *Temperanza* e della *Prudenza*, e quelle della *Fede*, della *Speranza* e della *Carità*, nella pila dell'acqua santa, che il Vasari attribuì a Giovanni pisano, così logorate e consunte ai dì nostri, trovano pur esse nelle ripetute pomiciature spiegazione al proprio decadimento.

La riforma iconoclasta del vescovo Scipione de' Ricci aveva liberate le pareti dagli altari laterali. Ma fu per poco. La reazione li inalzava di nuovo nel 1790, ricollocandovi sopra la controversa *Visitazione* di scuola robbiana, l'*Annunziata* di

Sebastiano Vini, il *Martirio di S. Crispino e S. Crispignano* di Felice Ficarelli e il *S. Andrea Avellino* che Teodoro Matteini, scolaro del Mengs, dava compiuto il 17 novembre 1794.

Se mi dureranno attorno benevoli le forze coadiuvatrici, quei modesti altari saranno atterrati ancora, e questa volta non in nome di alcuna riforma religiosa, ma per l'amore e per il decoro dell'arte.

Attraverso la prima finestra, disegnata e condotta da Ulisse e Sergio De Matteis, sui frammenti di quelle di Niccolò di Piero Tedesco, rinvenuti tra cortina e cortina di sbarramento, il 25 luglio la luce è entrata come un augurio a risalutare gli affreschi del XIV sec., forse relativi alle storie di S. Orsola, ricomparsi frammentariamente sui sodi interni, tra finestrone e finestrone dell'abside. Alla completa scopertura sarà provveduto tra breve. Ne da incitamento e ansia una scrittura promettitrice, ricorrente sotto il dipinto murale, che comincia: *Hoc opus.....*

PÈLEO BACCI.

Pistoia. — S. Giovanni *Forcivitas.* — Facciata sud, verso oriente.

NOTIZIE

MUSEI E GALLERIE.

VENETO.

CIVIDALE. — Dono al Museo Archeologico. — L'onorevole conte Nicolò Papadopoli Aldobrandini, Senatore del Regno, consentendo cortesemente al desiderio del Direttore del R. Museo Archeologico di Cividale, ha completato il dono dell'opera *Le monete veneziane descritte e illustrate*, con la seconda parte testè pubblicata.

UMBRIA.

ASSISI. — Sistemazione del Museo civico. — Il Municipio di Assisi è venuto nella lodevole determinazione di sistemare alcuni ambienti dell'ex convento di S. Antonio per riunirvi tutti gli oggetti di antichità classica e i dipinti fino ad oggi conservati in diversi edifici comunali. Per l'attuazione del progetto il Ministero ha concesso un primo sussidio di lire cinquecento.

ROMA E PROVINCIA.

ROMA. — Acquisto di due cippi per il Museo Nazionale Romano. — Nel palazzo del conte Guglielmi Aluffi Pentini, in Rieti, esistevano due cippi marmorei con epigrafi votive dedicate alla Dea Vacuna, trovati verso l'anno 1878 in un terreno di quel Comune denominato Cerchiara. Questi cippi sono stati testè acquistati per il Museo Nazionale Romano.

MARINO. — Sussidio al Museo civico. — Per provvedere all'aumento e alla migliore conservazione delle antichità che si vengono raccogliendo nel Museo municipale di Marino, il Ministero ha accordata a quella benemerita istituzione la somma di lire cinquecento.

PALESTRINA. — Sussidio al Museo Civico. — Per l'incremento della raccolta antiquaria del Museo Civico di Palestrina, per dare assetto agli importanti oggetti provenienti dagli scavi dell'antica Preneste e per proseguire gli scavi stessi, il Ministero ha conceduto a quel Comune un sussidio di lire cinquecento.

PROVINCIE MERIDIONALI.

CATANZARO. — Sussidio al Museo Provinciale. — Per l'accrescimento e la buona conservazione della raccolta numismatica posseduta dal Museo Provinciale di Catanzaro, il Ministero ha conceduto a quella Provincia un sussidio di lire cinquecento.

MONUMENTI.

ROMAGNE ED EMILIA.

MONTEFIORITO. — Chiesa di Rubbiano. — Il Ministero ha concorso con la somma di L. 1178,24 nella spesa per il consolidamento della monumentale chiesa di Rubbiano.

TOSCANA.

LUCCA. — Chiesa di S. Francesco. — Il Ministero concorrerà con lire duemila nelle spese per opere di ripristino nella chiesa di S. Francesco in Lucca.

PISTOIA. — Chiesa di S. Giovanni Fuorcivitas. — Il Ministero concorrerà con lire trecento nella spesa necessaria a consolidare un tratto del paramento marmoreo all'esterno della parete absidale della chiesa.

FIRENZE. — Chiesa di S. Trinita. — Si è autorizzata una spesa di L. 286, quale contributo nella spesa totale di L. 880 per opere di sistemazione alla Sagrestia, ov'è il monumento di Palla Strozzi.

TERRANOVA BRACCIOLINI. — Chiesa di S. Maria in Campoarsiccio. — Sotto al bianco delle pareti sono apparse traccie di affreschi, che apparirebbero di buon autore quattrocentista e in buono stato di conservazione È stata autorizzata una prima spesa di cento lire per mettere allo scoperto un tratto di dipinto.

PROVINCIE MERIDIONALI.

MANFREDONIA. — Castello Angioino. — A cura e a spese dell'Amministrazione comunale si stanno per iniziare i lavori di sistemazione del Castello di Manfredonia, demolendo le fabbriche recentemente aggiunte a quel monumento.

VARIE.

VERONA. — Poggiuoli di via del Seminario. — La Suprema Corte di Cassazione (Sez. I Penale) con sentenza del 7 agosto u. s. ha pienamente confermata quella della Corte di Appello di Venezia 18 aprile 1907 che condannava il signor Castello Giuseppe come contravventore all'art. 10 della legge 12 giugno 1902, n. 185, per aver rimosso abusivamente sulla fine del 1905 dalla facciata della sua casa in Verona due poggiuoli del rinascimento.

La sentenza è importantissima in quanto viene a ribadire il concetto più volte sostenuto dal Ministro della piena indipendenza dell'art. 10 cpv. 4 della legge 12 giugno 1902, riguardante gli oggetti d'arte esposti alla pubblica vista, dall'art. 23 della legge medesima, cioè dall'obbligo della iscrizione in catalogo.

Nella motivazione, la sentenza osserva che non può esser dubbio il carattere di monumentalità di quei poggiuoli, perocchè nell'economia della legge sulla conservazione dei monumenti (articoli 1, 10, 13, 29 e *passim*) rientrano non solo le costruzioni di architettura o di scultura o gli edifici pubblici e privati che per la loro antichità si impongono alla generale ammirazione, ma anche quelle opere artistiche delle quali « perchè da tempo esposte alla vista di tutti, il pubblico ha acquistato il godimento ». Ciò premesso, la sentenza aggiunge che non vi è nella legge « alcuna disposizione che limiti le funzioni della legge ai soli oggetti di antichità o d'arte inscritti in catalogo ».

GENOVA. — Arredi sacri e opere d'arte del monastero delle Turchine. — Dovendosi effettuare la vendita dei mobili e arredi sacri esistenti nel monastero delle Turchine in Genova, la Direzione Generale delle antichità e delle Belle Arti, sentito il parere del Direttore dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Piemonte e della Liguria, ha ritenuto che dovessero escludersi dalla cessione la porta in legno di noce scolpito, l'altare della chiesa e due grandi tele appese ai muri laterali del presbiterio.

Furti di opere d'arte. — Su proposta del Prefetto di Firenze, il Ministero della Pubblica istruzione ha destinato un premio di lire cinquecento al cav. Giuseppe Calchera per l'intelligente attività da lui dimostrata nel prevenire e nel reprimere i continui furti di opere d'arte tentati e perpetrati in Toscana.

DOTT. ARDVINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma 1907 — Tipografia Editrice Romana, Via della Frezza 59-61.

Antonio da Solario — La Vergine col Bambino tra Santi.

Osimo — Chiesa di S. Francesco.

ANTONIO DA SOLARIO, VENETO

DETTO LO ZINGARO.

Bene ricordava Gustavo Frizzoni nel n. VII di questo Bollettino, pubblicando il quadro di Antonio Solario entrato l'anno scorso nell'Ambrosiana; che sull'artista corsero per lo addietro notizie assai cervellotiche e contradittorie.

Strana sorte quella del nostro pittore! Esaltato, prima, dagli scrittori antichi che ne avevano fatto un principe della pittura nell'Italia meridionale, vantato come un eroe dell'arte e della vita, reso popolare come uno degli artisti meglio rappresentativi di una scuola e di un'età; poi divenuto a poco a poco quasi un essere mitico e demolito con ardore dalla critica moderna, la quale, piuttosto che fermarsi a trovare la sua via tra le contradizioni degli storici, preferì relegare la figura del pittore nel mondo delle ombre, persistendo a negarne l'esistenza anche quando opere col nome di lui incominciavano a venire in luce, quasi che l'artista dall'al di là c'intimasse di restituirgli il posto che gli spetta nella vita dell'arte!

E come enigmatica restava la personalità dell'artista, piena d'incertezze si mostrava la critica sulla paternità degli affreschi del chiostro dei Santi Severino e Sosio a Napoli, dati concordemente dagli scrittori antichi allo Zingaro. Tanto Crowe e Cavalcaselle (1) che il Burckhardt (2) li ricollegavano all'arte umbro-fiorentina, prettamente umbri parvero al Morelli (3) che li assegnava a un seguace del Pinturicchio; tra coloro che pur s'accordavano nel riscontrare nelle pitture caratteristiche venete solo il Frizzoni, da prima di parere diverso (4), aveva finito per riconoscere non esservi difficoltà a mantenere l'attribuzione allo Zingaro (5), intendendosi

(1) *Geschichte der ital. Malerei*, Leipzig, 1876, VI, pag. 128 e segg.

(2) *Der Cicerone*, fino alla V o VI edizione; nelle ultime gli affreschi sono detti di arte veneto-ferrarese e attribuiti allo Zingaro, ma qualsiasi influsso ferrarese a noi sembra da escludere.

(3) I. Lermolieff, *Le opere dei maestri ital. nelle gall. di Monaco, Dresda e Berlino*. Bologna, 1886, pag. 65.

(4) *Napoli nei suoi rapporti coll'arte del Rinascimento*, in *Archivio storico italiano*, 1878, I, p. 504-05, dove gli affreschi sono ritenuti umbri, di derivazione pinturicchiesca.

(5) *Arte italiana del Rinascimento*, Milano, 1891, pag. 47 e segg.

con questo nome non il pittore che De Dominici (1) aveva fatto nascere in Abruzzo, educare a Napoli e a Bologna, e fiorire nella prima metà del quattrocento, ma l'Antonio Solario ricordato dal D'Engenio (2), dal Celano (3), dal Moschini (4), ecc., che sarebbe stato d'origine veneta e, secondo i primi due, avrebbe operato nel chiostro dei Santi Severino e Sosio negli ultimi anni del sec. XV e particolarmente intorno al 1495 (5). Eppure l'affermazione dell'esistenza di un Antonio Solario veneto non doveva sembrare priva di ogni fondamento, in quanto era noto che nella collezione Leuchtenberg di Pietroburgo si conservava una Madonna col Bambino e San Giovannino firmata appunto col nome di Antonio Solario veneto. Ma, purtroppo, pochissimi erano i privilegiati che avevano potuto acquistare conoscenza diretta di questa pittura, nè, d'altro canto, era stato possibile formarsi un'idea esatta di essa dalle riproduzioni approssimative fornitene dal Moschini (6), quando la pittura si trovava a Venezia presso l'abate Celotti, e poi dal Rosini (7); nè le notizie che se ne avevano erano tali da portar molta luce nel buio (8). Poco, dunque, si conosceva di questa pittura firmata in caratteri minuscoli: « *Antonius de Solario venetus f.* » (9), quando nel 1903 Roger Fry la pubblicò nel *Burlington Magazine* (10) come esistente presso l'antiquario M. Asher Wertheimer di Londra, al quale era pervenuta dopo la dispersione dell'importante raccolta russa (11). Sorse allora il Berenson (12) ad identificare il quadro Wertheimer con quello che un tempo faceva parte della collezione Leuchtenberg, ad impugnare, in base a caratteristiche di stile, l'attribuzione al Solario, a contestare l'esistenza di un artista di questo nome, a negare qualsiasi analogia tra gli affreschi del chiostro napoletano e la Madonna già Leuchtenberg, ad asserire la falsità della firma, ad assegnare la pittura, col Rosini e col Cavalcaselle, ad Andrea Solario.

Certamente l'affinità stilistica rilevata dall' eminente critico tra il fare di Andrea e il quadro Wertheimer, a malgrado di un'impronta più schiettamente veneta in quest' ultimo, appariva innegabile, ma era poi tale da far trascurare altri fatti

(1) *Vite dei pittori napoletani*, Napoli, 1742, I, pag. 126 e segg. V. anche il Lanzi *(Storia pitt. dell'Italia*, MDCCCIX, II, pag. 286) che segue le orme del De Dominici.

(2) *Napoli sacra*, Napoli MDCXXIII, pag. 322. V. anche P. Sarnelli, *Guida dei forestieri per Napoli*, Napoli, MDCXCIII, pag. 211 (dal d'Engenio).

(3) *Delle notizie... della città di Napoli*, Napoli, MDCXCII, Giornata III, 227.

(4) *Memorie della vita di Antonio de Solario detto il Zingaro, pittore viniziano*, Venezia, Alvisopoli, MDCCCXXVIII.

(5) Vedi anche una recente illustrazione degli affreschi fatta da L. Serra, in *L'Arte* IX (1906), p. 206 e segg., dove gli affreschi stessi, ai quali è riconosciuto carattere veneto, sono attribuiti parte a uno sconosciuto pittore veneto (forse Antonio Solario?), parte a Riccardo Quartararo e ad artisti minori seguaci dell'uno e dell'altro.

(6) Opusc. cit.

(7) *Storia della pittura italiana*, MDCCCXLI. Tavola XXXVII e Vol. III, pag. 28 e segg. Al tempo del Rosini la pittura si trovava già nella collezione Leuchtenberg, allora a Monaco.

(8) Il Rosini (op. cit., loc. cit.) e il Cavalcaselle (op. cit. VI, pag. 68) attribuivano il quadro ad Andrea Solario, il Waagen *(Ermitage....* p. 374) ad uno scolaro di Giambellino.

(9) Non « *Antonius de Solarius venetus fecit 1495* » come si legge nell'art. cit. di L. Serra. La data 1495 non esiste sul quadro. Il Fry, come il Moschini e il Rosini, trascrive « *da Solario* », ma la lettura « *de* » è per me indubitabile.

(10) Vol. I, fasc. III, maggio 1903, pag. 353.

(11) S'ignora dove la pittura si trovi adesso. F. Mason Perkins in un suo articolo nella *Rassegna d'arte* del settembre 1905 la menziona tra i quadri della raccolta Johnson di Filadelfia, ma certo da tempo essa non fa più parte di questa collezione americana, perchè al principio del 1906 era di nuovo in vendita presso l'antiquario Wertheimer di Londra.

(12) *Burlington Magazine*, Vol. II, fasc. I, giugno 1903, pag. 114.

non meno evidenti? E, se era possibile un dubbio sull'autenticità della firma, per il ricordo immediato di Andrea, che la pittura suscitava, era poi giusto ritener quella *a priori* una volgare falsificazione antica o recente, involontaria o voluta? (1).

Antonio da Solario. — La Vergine col Bambino e S. Giovanni.
Già nella collezione Leuchtenberg di Pietroburgo.

E come spiegare il fatto che il falsificatore avrebbe sostituito il nome di un grande pittore con quello di un artista sconosciuto, anzi inesistito, usando un procedimento inverso a quello usato di solito nelle falsificazioni?

(1) Per cortesia di M.r Wertheimer potei esaminare attentamente, anche con l'aiuto di una lente, la firma, e non vi riscontrai alcuna traccia esteriore di falsificazione.

Ma allo stesso Fry era riserbato di dimostrare con i fatti il torto di coloro che si ostinavano a confinare il Solario nel campo della mitologia artistica napoletana e a negargli cittadinanza in quello della storia. Nello stesso *Burlington Magazine* egli pubblicava alcuni mesi dopo (1) la testa di S. Giovanni Battista firmata e datata: ANTONIVS DE SOLARIO VENETVS P. ANNO DOMINI MDVIII (2) e conservata in Londra nella raccolta di M.r Humphry Ward (3). La figura di Antonio da Solario incominciava ad uscire dalle nebbie della leggenda: tuttavia, la natura del soggetto del secondo quadro pubblicato dal Fry non essendo tale da permettere confronti con la pittura Wertheimer da un lato, con gli affreschi napoletani dall'altro, permaneva sempre il dubbio se questo Antonio Solario che operava tra la fine del quattrocento e il principio del cinquecento, fosse una persona sola con quello Zingaro che, secondo la tradizione raccolta dal D'Engenio e dal Celano, avrebbe dipinto le storie di S. Benedetto nel chiostro dei Santi Severino e Sosio verso gli ultimi anni del quattrocento.

Per l'età e per la maniera artistica l'identificazione appariva possibile, ma ancora mancava l'opera che traducesse questa possibilità nel dominio della realtà; che, nel campo dell'attività artistica del pittore, rappresentasse l'anello di di congiunzione tra le due tavole firmate, da un lato, e gli affreschi dei Santi S. e S., dall'altro, e che ci desse la riprova materiale della giustezza dell'identificazione. E quest'opera, per buona fortuna, doveva venire in luce. Trovata in vendita dal sottoscritto in uno dei grandi mercati internazionali, fu subito segnalata al governo italiano, il quale, dietro parere favorevole della Commissione Centrale per le Antichità e Belle Arti, l'acquistava per la Galleria nazionale di Napoli, dove è entrata alcuni mesi or sono, dopo che il Cavenaghi ebbe riparate alcune sbollature di colore, provveduto alla statica dell'imprimitura pericolante e, in genere, assicurata la buona conservazione della pittura.

Il dipinto è su tavola e rappresenta, in grandezza all'incirca naturale, la Madonna col Bambino adorato dal donatore o da un devoto che non sarà impossibile un giorno riconoscere per mezzo dello stemma impresso sull'anello dell'indice della sinistra (4).

Sul lato anteriore della tavola su cui poggia il Bambino, un cartellino identico a quello della Madonna Wertheimer (con una piega in mezzo e un lembo e un angolo rialzati), reca la firma dell'artista, che è in lettera capitale e suona:

ANTONIVS. DE.
SOLARIVS *(sic)*
V[*ENETUS*]. P[*INXIT*].

(1) Vol. VII, fasc. I, aprile 1905, pag. 75.

(2) Non « *Antonius Solarius venetus MDVIII* » come legge il Fry e ripete L. Serra (Vedi articc. citt.).

(3) Chi scrive queste pagine vide questa pittura nel 1906 appunto nella raccolta di M.r Humphry Ward, e, desideroso di far rientrare in Italia uno dei due quadri fino a quel momento conosciuti di Antonio Solario, chiese al proprietario della *Testa di S. Giovanni* di cederla al nostro paese. Ottenuto il consenso e presentata subito proposta d'acquisto al Ministero, questo, forse a cagione della grave ristrettezza di fondi, si mostrò titubante. La proposta minacciava di naufragare, quando il senatore Beltrami, informato della cosa, senza esitare, sebbene non conoscesse l'opera, si offrì di comprar egli il dipinto e di farne dono alla pinacoteca Ambrosiana. A Luca Beltrami e a M.r Humphry Ward vuole il sottoscritto esprimere qui pubblicamente i suoi sensi di gratitudine: al primo per la fiducia addimostratagli e per il munifico atto compiuto, al secondo per avere con la sua arrendevolezza agevolato il ritorno al di qua delle Alpi di un'opera di particolare interesse per le collezioni italiane.

(4) Lo stemma porta uno scudo con tre barre bianche orizzontali digradanti in campo nero, sormontato da una coroncina di margheritine bianche in campo bruno scuro.

Che quest'opera così spiccatamente veneziana si ricolleghi all'arte di Alvise Vivarini e di Giovanni Bellini sarà necessario appena accennare: osserveremo piuttosto che le linee appariscono dure, i contorni taglienti, il modellato un po' piatto e schematico, il colorito agro — forse un po' svelato in passato dalla mano di poco abile restauratore — specialmente nel manto di un turchino chiaro con risvolti di colore giallo arancione; ma sono peculiarità queste che, se ci allontanano un poco dalla Madonna Wertheimer, più morbida, più fine, più fusa, di un periodo più evoluto della pittura veneziana, ci richiamano invece direttamente all'arte che fiorì sulla laguna nel periodo di uno o due decennj anteriore alla fine del sec. XV.

Dopo il ritrovamento di questa pittura nessun dubbio più è possibile che l'Antonio Solario autore dei tre quadri da cavalletto recanti il suo nome, sia colui che dipinse alcuni degli affreschi del chiostro napoletano con le storie di S. Benedetto e diresse l'esecuzione di quell'intiero ciclo di pitture. Si paragonino, infatti, con la tavola ora nella Galleria di Napoli i primi tre affreschi della serie che appartengono allo stesso artista, nonchè il paesaggio del quarto (il nono delle serie) che con ogni probabilità è della stessa mano, e si avvertiranno analogie assai significanti. D'altronde già nel fondo della Madonna già Leuchtenberg si trovano motivi di paesaggio — al di fuori di quelli carpacceschi e pinturicchieschi che avevano pervaso così grande parte della pittura italiana sullo scorcio del quattrocento — da individuare e da permettere d'identificare il nostro artista: le stesse rupi tagliate in forme strane e convenzionali, coronate dagli stessi edifici, gli stessi alberi dal fogliame piuttosto rado e disposto spesso a comporre come calotte concentriche, le stesse nuvole simili a onde fumose rincorrentisi, dai bordi lobati, che ricordano un po' quelle di Cima; in complesso lo stesso modo di sentire e di tradurre, da fine osservatore di ogni accidentalità, la natura esteriore. Vedremo poi come si possano spiegare certo sentimento di colore e certa particolare espressione nelle figure del quadro già Leuchtenberg, che fecero pensare per esso, non a torto, al nome di Andrea Solario.

*
* *

Mentre queste tre opere dello Zingaro venivano in nuova luce, anche gli archivj incominciavano ad uscire dal loro impenetrabile mutismo e a rischiarare la personalità dell'artista così poco sicuramente conosciuto. Frugando in quello notarile di Fermo uno studioso marchigiano rintracciava un documento — da lui, poi, pubblicato per intiero nella *Rassegna bibliografica dell'arte italiana* (1) — dal quale risultava avere un « magister Antonius Joannis Pieri de Soleriis de Venetiis habitator Firmi » ricevuta commissione il 21 aprile 1502 da Giacomo Crivelli di terminare per la chiesa di S. Francesco di Osimo un grande polittico, che era rimasto incompiuto per la morte di Vittorio Crivelli. Nello stesso tempo il Grigioni richiamava l'attenzione sopra un documento, cui era stato accennato molti anni or sono da Anselmo Anselmi (2), a proposito di una grande ancona della cappella Leopardi nella chiesa medesima di S. Francesco di Osimo (dedicata a S. Giuseppe da Copertino). Tale istromento avrebbe consistito in una allogazione fatta nel 1503 a un

(1) Carlo Grigioni, *Notizie biografiche ed artistiche intorno a Vittorio e Giacomo Crivelli*, nella *Rass. bibl. d. arte it.* Vol. IX (1906), fasc. 6-8, pag. 115. Vedi anche *Arte e Storia* vol. XXV (1906), n. 23-24, pag. 177.

(2) *Di due quadri marchegiani depositati nelle chiese di Lombardia e attribuiti al Perugino*, in *Arte e Storia*, Vol. XII (1893), n. 24, pag. 186.

« maestro Antonio di Giovanni di Piero veneto » di un quadro per l'altar maggiore di quella chiesa, quadro che sarebbe stato terminato, secondo un altro documento, tre anni dopo da maestro Giuliano di Luca da Fano.

Giustamente il Grigioni riconnetteva questo Antonio di Giovanni di Piero con l'Antonio di Giovanni di Piero de Soleriis del documento fermano, e quest'ultimo con l'Antonio da Solario veneto che è stato fatto oggetto di queste pagine. A parte la certezza assoluta che acquisteremo tra poco interrogando direttamente le opere d'arte, a me sembra che gli ultimi dubbj intorno alla forma inusitata « de Soleriis » non abbiano ragione d'esistere. Può ragionevolmente meravigliarci il trovare in un documento notarile del cinquecento, di un notaio che mostra di avere una conoscenza, diremo, approssimativa della sintassi latina, fatto plurale un nome di luogo che forse era inteso pronunciare per la prima volta, quando lo stesso maestro Antonio che dava le sue *generalità* al notaio doveva essere così poco sicuro della forma grammaticale del nome del suo luogo d'origine da firmare un quadro: « Antonius de Solarius »? Evidentemente il « de Solario » diventò sotto la penna del notaio fermano « de Soleriis » per analogia con la forma plurale normale « de Venetiis » che seguiva immediatamente; non è dunque da andar congetturando che si sia qui in presenza di altro pittore di nome Soleri (1): l'identità con lo Zingaro è innegabile.

Del grande polittico per la chiesa di S. Francesco di Osimo, incominciato da Vittorio Crivelli e terminato, secondo il documento fermano, da Antonio Solario (2), manca qualsiasi notizia che ci permetta di non considerarlo perduto: si conserva invece nella stessa chiesa di S. Francesco, non più, come si è detto, sull'altar maggiore, bensì su quello della seconda cappella a sinistra — la cappella Leopardi — l'ancona di cui è parola nei due documenti esistenti nell'archivio notarile di Osimo (3).

Questi due documenti io li ho ricercati e, sebbene nessuna indicazione avesse dato l'Anselmi del protocollo che li conteneva, grazie al cortese aiuto dell' archivista sig. Giri e del segretario comunale sig. Maraschini, dopo aver posto a soqquadro mezzo archivio, ebbi la fortuna di ritrovarli. Essi si conservano in atti del notaio Dionisio di Stefano, vol. XX, anni 1503-1507 e sono qui pubblicati:

[C.te 4 recto]

In dei nomine amen. Die 4 Ianuarii 1503.

Magister Antonius Ioannis Peri pictor venetus constitutus personaliter coram nobis notariis et testibus infrascriptis, sponte per se et suos heredes habuit ibidem et recepit in pecunia numerata a religioso viro fratre Antonio Ioanne Savoretti de Auximo, ordinis sancti Francisci, Guardiano loci conventus et Ecclesie sancti Francisci Auximi, et Ioanne Ugucini de dicta civitate sindico dicti loci, dantibus et solventibus nomine et vice dicti conventus et ecclesie de bonis pecunis dicti conventus et suorum in dicti guardianatus officio successorum, ducatos decem et novem auri in tantis monetis argenti ad dictam summam ascendentibus. Et in alia manu fuit contentus et confessus dictus magister Antonius habuisse et recepisse nomine dictorum guardiani et sindici dictis nominibus, et pro eis, ducatos octo auri ab Evangelista Ioannis Baptiste, et ducatos sex auri a Francisco Ugucini de Auximo debitoribus dicte Ecclesie et conventus, nomine dicti guardiani et sindici et pro eis dictis nominibus, et sic, dictis omnibus computatis, confessus fuit habuisse a dictis guardiano et sindico ducatos triginta tres auri pro integro pagamento sectuaginta quinque ducatorum auri per ipsum magistrum Antonium receptorum a predictis guardiano et sindico pro

(1) V. questa ipotesi in *Arte e Storia*, Vol. XXVI (1907), n. 5-6, p. 38.

(2) Poichè il prezzo pattuito con Vittorio Crivelli per il polittico fu di 200 ducati e quello promesso ad Antonio Solario per il compimento fu di ducati 150, convien credere che il primo — colto da morte appena quattro o cinque mesi dopo la commissione — avesse condotto il quadro assai poco innanzi e che al Solario fosse riservata la parte maggiore.

(3) L'ancona stette sull'altare maggiore fino al 1646, nel quale anno fu venduta alla famiglia Leopardi che la collocò nella sua cappella nella medesima chiesa, dove è rimasta racchiusa in una volgarissima e macchinosa cornice barocca.

ANTONIO DA SOLARIO — **La Vergine col Bambino e il donatore.**

Napoli — R. Galleria Nazionale.

tercia parte ducentorum et viginti quinque ducatorum auri dicto magistro Antonio promissorum pro pictura, constructione et fabrica unius cone per dictum magistrum Antonium faciendam pro maiori altare dicte ecclesie sancti Francisci Auximi, prout de predictis promissionibus et conventionibus inter eos factis constare dicitur publico istromento manu ser Quiriaci Ioannis notarii publici Auximani inde rogati. (1) De quibus septuaginta quinque ducatis auri dictus magister Antonius per se et suos heredes fecit finem et quetationem perpetuam valituram cum pacto de ulterius non petendo dictis guardiano et sindico et mihi notario infrascripto ut publice persone, presentibus, recipientibus et stipulantibus nomine et vice dicte ecclesie, loci capituli et conventus sancti Francisci Aux·mi et suorum successorum. Et de omni damno et interesse quod dictus magister Antonius petere posset et recipere, debere pretenderet contra dictos guardianum et sindicum et locum dictis nominibus temporis preteriti deperditi usque in presentem diem, culpa (ut ipse magister Antonius asserit) forte et defectu dicti guardiani et sindici forsan non observantium promissa.

Nec non dicti guardianus et sindicus pro observatione promissorum per eos in dicto contractu dicto magistro Antonio, eidem magistro Antonio dederunt et consignaverunt presenti et recipienti, pro domo sibi promissa in dicto contractu, omnes domos in dicto conventu existentes in capite scalarum a manu sinistra per quas itur in dormitorio novo dicti conventus versus septentrionem, de quibus se contentum vocavit et promisit eas in statu in quo sunt conservare et manutenere et non deteriorare ad effectum ut possit et debeat dictam conam depingere et dictum opus facere. Et ad tollendam omnem materiam differentie orte inter dictas partes de et supradictis triginta tribus ducatis auri ut supra per dictum magistrum Antonium in presentiam habitis et receptis, dictus magister Antonius ibidem coram nobis dedit et in pecunia numerata deposuit dicto Evangeliste presenti et penes se recipienti, dictos decem et novem ducatos auri in tanta moneta argenti dictis 19 ducatis capienti, et confessus fuit habuisse similiter in depositum et ex causa depositi in pecunia numerata alios quatuordecim ducatos auri et sic in totum ducatos triginta tres auri, ad ipsius magistri Antonii utilitatem et necessitatem de consensu dictorum guardiani et sindici ad effectum ut dictus Evangelista depositarius predictus teneatur et debeat, et ita promisit dicto guardiano et magistro Antonio presenti et recipienti, dictos triginta tres ducatos penes eum ut supra depositatos, dare et solvere et restituere in dies semper et quocumque fuerit requisitus a dicto magistro Antonio, ipsi magistro Antonio et ad eiusdem magistri Antonii simplicem requisitptionem. Reservato dicto magistro Antonio iure petendi reliqua suis congruis loco et tempore secundum pacta et conventiones inter ipsas partes inita et in dicto contractu manu dicti ser Quiriaci contenta et expressa ad quem se rettulerunt dicte partes in omnibus et per omnia. Hoc declarato quod per presentem contractum non preiudicetur neque preiudicatum esse intelligatur iuribus dicti magistri Antonii in aliis in dicto contractu contentis et sibi promissis, etc. Renuntiantes et promittentes, iurantes, obligantes, etc. Rogantes dicte partes me notarium de predictis, etc.

Actum Auximi in Trasannis conventus dicte Ecclesie sancti Francisci, presentibus clarissimo iuris utriusque doctore domino Ioanne de Florentiis et Anibale de Synibaldis de Auximo et Ioanne Baptista Iheronimi de Faentia picicarolo habitantibus Auximi testibus et ser Quiriaco Ioannis notario Auximano.

[C.te 412 verso]

In dei nomine amen. Die sexta Ianuarii 1506.

Magister Iulianus magistri Luce calzolarii pictor de Phano constitutus personaliter coram nobis notariis et testibus infrascriptis, ex certa eius scientia et spontanea voluntate per se et suos heredes fecit finem et generalem quetationem, absolutionem et liberationem pro perpetuo valituram cum pacto de ulterius non petendo Evangeliste Ioannis Baptiste de Auximo ibidem presenti, recipienti et stipulanti per se et suos heredes, de ducatis triginta auri sibi per dictum Evangelistam ex pacto promissis et hactenus ei debitis pro eius salario et mercede pro pictura reliquarum picturarum cone incepte et pro maiori parte depicte per magistrum Antonium venetum pictorem ad altar maior Ecclesie sancti Francisci Auximi, nondum tamen finite per dictum magistrum Antonium et tamen adhuc etiam non finite per dictum magistrum Iulianum, et de expensis etiam factis dicto magistro Iuliano et tribus famulis per ipsum Evangelistam [*è un lapsus calami, corr.* Iulianum] secundum permissionem sibi factam per dictum Evangelistam, liberans etc. Et hoc fecit dictus magister Iulianus quia ipse fuit ibidem contentus et confessus habuisse et recepisse a dicto Evangelista presente, interrogante et aceptante dictos triginta ducatos auri et expensas predictas in pecunia numerata. Et quia dictus magister Iulianus adhuc restat, ut ipse asseruit, depingere duos quadrectos dicte cone, ad invicem convenerunt quod dictus magister Iulianus promisit illos intra terminum unius mensis proximi futuri depingere bonis coloribus et picturis et consignare dictos duos quadrectos depictos dicto Evangelista de quibus vocavit se bene pagatum. Et casu quo predicta non observaret per tunc et eo casu dictus Evangelista debeat per alium pictorem sumptibus dicti magistri Iuliani depingi facere. Et dictus magister Iulianus promisit tunc et eo casu reddere et solvere dicto Evangeliste omnes pecuniarum quantitates quam solvet pro eo alteri pictori sine lite et omni exceptione remota. Pro quibus observandis dictus magister Iulianus per ipsum et suos heredes et omnia et singula bona sua mobilia et stabilia iura..... (2) et actiones presentia et futura ubicunque existentia dicto Evangeliste presenti et ut sopra stipulanti in plena forma Camere Apostolice obligavit et...., que bona et de quibus etc. Cum constituta procuratione omnium curiarum locorum quorumcumque ad confitendum predicta... quibuscumque moratoriis etc..... et iuravit et promisit etc. Rogantes dicte partes me notarium de predictis etc.

Actum Auximi in Duana comunis sita..... palacium residentie potestatis siti in parochia sancte Marie

(1) Ricercando tra gli atti del notaio Quiriaco di Giovanni, che sono conservati nel medesimo archivio notarile di Osimo in sette protocolli (anni 1487-1508), è probabile si ritroverebbe l'atto originario di allogazione del quadro ad Antonio Solario.

(2) Questa parola e le seguenti lasciate in bianco mi sono risultate indecifrabili. Mi varrà di scusa il fatto che i documenti sono scritti in una corsiva notarile molto sciatta e veloce.

mercati iuxta dictam Ecclesiam, plateam, bona comunis et alios locos. Presentibus Francisco Vici et Petro Dominico Lodovici de Auximo testibus et ser Berardo Iacobi de Auximo notario.

Et ego Dionisius Stefani civis Auximi publicus apostolica auctoritate notarius, predictis omnibus et singulis, interfui et rogatus scripsi et publicavi etc.

Il primo (1) di questi documenti è dunque una quietanza di pagamento di trentatrè ducati fatta da Antonio Solario il 4 gennaio 1903 a saldo della somma

Antonio da Solario — Testa di S. Giovanni Battista. — *Milano.* Pinac. Ambros.

(1) Anche un terzo documento relativo ad Antorio Solario contiene il medesimo protocollo (carte 194 verso), ed è una dichiarazione, in data 14 giugno 1904, di un tal Nicola di Luca da Cingoli di aver ricevuto in deposito quaranta ducati di cui Antonio Solario era creditore verso il Comune di Serra S. Quirico a saldo del prezzo di un'ancona da eseguire per la chiesa di S. Francesco in quel luogo. Il depositario Nicola da Cingoli si obbligava a versare dieci di quei quaranta ducati « quam primum dictus magister Antonius se contulerit ad dictam terram ad laborare et pingere inceperit et opus prosequitur » e i residuali trenta ducati in seguito. Per importanza relativa del documento non ho creduto necessario trascriverlo per intiero: quanto all'opera, cui è in esso accennato, non è giunta a noi, pur ammettendo che Antonio, il quale ne pretendeva anche il saldo del prezzo prima di dar principio al lavoro, si sia una buona volta risolto ad eseguirla. E non si può supporre che il quadro fosse quello che da Serra S. Quirico fu trasportato nel 1811, al tempo delle soppressioni napoleoniche, nella chiesa di Casate Nuovo presso Como e che nel 1899 passò col nome dell'Alcotti d'Argenta nella pinacoteca di Brera, dove ora si conserva, perchè quest'opera è più tarda e fu giustamente restituita a Vincenzo Pagani da Monterubbiano (v. CORRADO RICCI, *La pinacoteca di Brera*, Bergamo, Istit. it. d'arti graf., 1907, pag. 91).

di settantacinque ducati, rappresentante la terza parte del prezzo di 225 ducati convenuto in un precedente contratto per la dipintura dell'ancona dell'altar maggiore della chiesa di S. Francesco, ora nella cappella Leopardi. Il secondo è, anch'esso, un atto di quietanza, fatto il 6 gennaio 1506 da maestro Giuliano da Fano per la somma di trenta ducati, più le spese sostenute da lui e da tre garzoni, « pro eius salario et mercede pro pictura reliquarum picturarum cone incepte et pro maiori parte depicte per magistrum Antonium venetum ad altar maior ecclesie S. Francisci Auximi ». E poichè al momento dell'atto-quietanza maestro Giuliano non aveva ancora terminato il suo lavoro, si determina meglio che a lui resta ancora da dipingere « duos quadrettos », i quali, lavorati « bonis coloribus et picturis », saranno consegnati entro il termine di un mese. Evidentemente i frati di S. Francesco, desiderosi di arricchire la grande ancona che ornava il loro altar maggiore, ne avevano commesso a Giuliano da Fano la predella che Antonio da Solario non aveva eseguito, o perchè non vi si credesse obbligato dalla prima stipulazione, o perchè effettivamente la pittura di quella fosse stata esclusa dalle parti, di comune accordo, dal contratto. E che il pittore marchigiano non abbia avuto da metter mano sulla tavola dipinta dal veneto, parecchi fatti c'inducono ad argomentare: in primo luogo la mancanza, nella prima parte del documento del 1506, di qualsiasi accenno all'interruzione dell'opera da parte del Solario e alle ragioni di tale interruzione, in secondo luogo il trovare l'ancona già collocata sull'altar maggiore della chiesa all'epoca dell'atto con Giuliano da Fano (come risulta dalle parole del documento del 1506: « cone incepte ecc... *ad* altar maior », diverse da quelle: « *pro* maiori altare » usate nell'altro documento nel quale si indicano espressamente le camere del convento dove il lavoro doveva essere compiuto); infine l'inverosimiglianza del fatto che il Solario avesse improvvisamente interrotto l'opera sua dopo tre anni di lavoro e quando l'opera stessa doveva essere prossima al compimento. È ben vero che nel documento si parla qua dell'ancona *incominciata*, più in là dell'ancona *non finita* da Antonio Solario, ma è chiaro che il quadro, mancante ancora della predella, doveva essere considerato dai frati, sul punto di commettere questa parte della pittura, come non terminato e soltanto dipinto « pro maiori parte » cioè nella tavola principale; alla stessa guisa che, sempre nel medesimo documento, i frati dichiarano la pittura « tamen adhuc etiam non finite per dictum m. Iul.um » perchè a costui manca ancora da consegnare due dei quadretti della predella. D'altronde a queste già valide ragioni si debbono aggiungere quelle intrinseche risultanti dall'esame dell'opera d'arte che, per quanto riveli una mano non sempre all'altezza di se stessa, appare, senza possibilità di dubbio, concepita, disegnata e colorita da un artista solo, profondamente diverso da quel meschino peruginesco che fu Giuliano da Fano, e immensamente superiore a lui (1).

La colossale tavola è purtroppo, come si può vedere dalle riproduzioni fattene dal Gabinetto fotografico del nostro Ministero, in condizioni veramente miserevoli per i danni subiti dall'opera del tempo e dall'incuria di chi la custodì (2). Rappresenta

(1) Non sarà inutile avvertire che della predella non si trova alcuna traccia nella chiesa e che probabilmente essa fu separata dal quadro allorchè questo fu venduto alla famiglia Leopardi.

(2) In parte a cagione dell'umidità, in parte per l'azione dei raggi solari che entrano da una opposta finestra e colpiscono la tavola, l'imprimitura è screpolata in innumerevoli punti e il colore sollevato, tanto che l'intiera tavola sembra oggi lebbrosa. Oltre a ciò è imbrattata quà e là di coloracci e oscurata da beveroni che la rendono torbida e ne offuscano la bellezza, ma un bene inteso restauro, noi confidiamo, le renderà il primitivo splendore e ci restituirà un'opera assai più bella e pregevole di quella che oggi abbiamo. Informato il Ministero di questa condizione di cose e dell'ur-l'urgenza di provvedere, la Direzione Generale per le Antichità e BB. AA. inviava sul luogo il restauratore sig. G. Filippini, al quale sarà dato presto l'incarico di metter mano all'opera di riparazione.

a grandezza non minore del naturale la Madonna col Bambino in trono sotto un'architettura a volte sorrette da colonne scanalate e da pilastri sormontati da capitelli e trabeazione, riccamente scolpiti e decorati. Ai lati del trono, su cui due puttini suonano la chitarra e il flauto, mentre altri angioletti arrampicati sulle cornici dell'imposta delle volte suonano altri strumenti musicali, sono sei santi per parte; a destra della Madonna: S. Orsola, S. Girolamo, S. Giovanni Battista, un santo vescovo (S. Ludovico?), S. Bernardino da Siena e, in ginocchio, S. Francesco; a sinistra: S. Maria Maddalena, S. Chiara, un santo vescovo (S. Agostino?), S. Antonio, un terzo santo vescovo (molto probabilmente S. Leopardo, primo vescovo di Osimo, giacchè sull'orlo del piviale si vedono ricamati i due leoni affrontati sorreggenti cinque torri, che compongono lo stemma della città), e, in ginocchio, S. Vittore, nel quale la tradizione vuole sia rappresentato il guerriero osimano Boccolino Guzzoni che nel 1486, si ribellò al Pontefice e s'impadronì della città (1).

Sopra un cartellino apposto alla base del trono si legge il nome di Pietro Perugino, una firma di cui la evidente falsità è dimostrata prima ancora che dalla sua forma grafica e dalla parola del documento sopra citato che ci dà il nome di Antonio Solario, dalla maniera artistica della pittura medesima che indica indubitabilmente il pennello di un veneto. Tuttavia qualche reminiscenza generica di arte umbra non stenteremo a rintracciare, p. es. negli angeli che sorreggono il baldacchino del trono, nella figura di S. Orsola che ricorda uno degli aspiranti nello *Sposalizio* di Raffaello a Brera, ma sono in complesso affinità ancor meno notevoli di quelle che si riscontrano negli affreschi del chiostro dei santi S. e S. Il Solario, nonostante la sua dimora nelle Marche, resta sempre profondamente ed essenzialmente veneto, anzi sopra tutto belliniano: nemmeno l'arte dei Crivelli di cui era ripiena l'intiera regione tra Ascoli e Ancona e di cui — morto nell'anno precedente Vittorio — avrebbe potuto apparire come il continuatore, s'impose a lui: egli visse in mezzo a quell'arte, che doveva rappresentare per lui una fase di pittura già sorpassata, restandone immune, sempre tenendosi stretto, in ispecie per ciò che riguarda l'organismo delle sue composizioni e lo spirito dell'arte sua, alla tradizione pittorica che si svolgeva da Giovanni Bellini e si arricchiva di nuovi elementi attraverso le opere di Cima da un lato, di Bartolomeo Montagna dall'altro. Come un altro belliniano, però molto meno abile di lui, Cristoforo Caselli da Parma, detto il Temperello, sembra a volta a volta subire particolarmente l'influsso ora di Cima ora di Montagna; nell'ancona di Osimo par veramente di sentire aleggiare l'arte del grande vicentino di cui è possibile abbia ammirato il capolavoro compiuto quattro anni prima per la chiesa di S. Michele a Vicenza e oggi vanto della pinacoteca di Brera. La Madonna è assai vicina al tipo della Madonna montagnesca: una matrona dal volto piuttosto pieno, a cui il pittore conferisce più che venustà di lineamenti e intensità di sentimento affettivo, nobiltà di espressione e severità di atteggiamento; è un tipo di donna simile, del resto, a quello che già vedemmo nella tavola di Napoli e che si ritrova anche negli affreschi del chiostro dei santi S. e S.; confrontisi ad esempio la figura di Cirilla, per quanto guasta dal restauro, nelle due scene riprodotte a pagine 12 e 13. Agli affreschi di Napoli ci richiamano il paesaggio, le nuvole, quegli stessi edifici della città che troneggia sulla collina a destra (forse Osimo), nei quali ricompaiono quelle torri tozze che si veggono nel secondo affresco (pag. 12) e quel semicatino di abside di forma schiacciata

(1) V. LUIGI MARTORELLI, *Memorie historiche dell'antichissima e nobile città di Osimo*, Venezia, MDCCV, Lib. V, cap. I-IV.

che fa riscontro alle cupole semisferiche, di tipo orientale, degli affreschi 2 e 3. Fino in certi particolari architettonici e decorativi si ritrova la stessa mano, particolari di cui la identità è assai più significativa che a prima vista non appaia: confron-

(Fotografia Alinari).

Antonio da Solario — Viaggio di Benedetto a Roma.

Napoli. Chiostro dei Santi Severino e Sosio.

tisi, ad es., le due cornucopie dell'abbondanza sorreggenti un medaglione e sovrastanti il trono della Madonna nell'ancona di Osimo con quelle che nella stessa funzione decorativa di coronamento di una cimasa rivedremo sulla porta dietro la figura di S. Benedetto inginocchiato nell'affresco del risanamento del crivello (pag. 13); ed ecco nel medesimo affresco le stesse cornucopie, stilizzate e trasformate in due ele-

(Fotografia Alinari)
Antonio da Solario. — Arrivo di Benedetto ad Effide. — *Napoli.* Chiostro dei Santi Severino e Sosio.

menti architettonici ornamentali, ripresentarsi, sempre nella medesima funzione, sulla cimasa delle due finestre laterali della chiesa nel fondo a indicarci una volta di più che quando un artista sente una forma, una linea, quella forma o quella linea si riaffacciano spesso, in aspetti diversi, sotto la sua mano senza che forse lo stesso artista se ne renda conto (1).

(1) Vedi a questo proposito anche l'ornato sulla cimasa della porta di fondo nell'affresco col miracolo del vino avvelenato (VIII), e confrontisi inoltre l'altro motivo delle due cornucopie sul

(Fotografia Alinari)
Antonio da Solario. — Benedetto risana il crivello. — *Napoli.* Chiostro dei Santi Severino e Sosio.

I putti, in particolare i due che seggono sul trono della Madonna, dalle graziose testine incorniciate di riccioli, dagli occhietti neri vivissimi e penetranti, dagli

pilastro centrale del trono nella tavola d'Osimo con quello che orna il fregio della trabeazione nell'affresco con la storia del pane avvelenato (XIV). Non essendo le pitture del chiostro dei Santi S. e S., eccetto quattro o cinque, riprodotte in fotografia, veggansi le incisioni pubblicate nel libro del D'Aloe (Stanislao D'Aloe, *Le pitture dello Zingaro nel chiostro di S. Severino in Napoli*, Napoli, MDCCCXXXXVI).

atteggiamenti pieni d'infantile ingenuità, sembrano colti in movimento e appaiono ritratti dal vero; così sempre studioso e attento osservatore della natura, fino talvolta alla pedanteria, si mostra il Solario nelle teste dei santi che affiancano il trono della Madonna; il desiderio di riprodurre con fedeltà e con verità lo anima qui non meno che nella *Testa del Battista* e negli affreschi di Napoli. Certo non in tutte le parti della bella ancona il pittore si presenta uguale a se stesso; per esempio le due figure inginocchiate sul primo piano, nel modellato sommario e un po' bolso, nella deficenza di individualità sono inferiori alle altre, ma, nell'insieme, e per il carattere delle figure e per la razionale disposizione di esse, per l'unità che stringe tutta la composizione e la rende armonica, infine per quel senso di nobile austerità e di religioso fervore che pervade la scena, il Solario si rivela qui potente artista, più forte di quanto gli affreschi di Napoli e i suoi quadri da cavalletto, compresa la Madonna Wertheimer pregevole per altre qualità, non avrebbero lasciato immaginare.

Antonio da Solario — Particolare dell'ancona di Osimo.

*
* *

La permanenza del Solario durata qualche anno nelle Marche e le commissioni di lavoro da lui frequentemente ricevute m'inducevano sperare che l'artista in quel periodo di singolare attività avesse prodotto qualche altra opera che per fortuna, come quella di Osimo, ci fosse stata conservata. Ricerche necessariamente affrettate, pur troppo, e non complete, da me eseguite nella regione, se mi hanno offerto scarsa messe di risultati, mi hanno però fatto conoscere un'opera nella quale io non esito a riconoscere la mano del nostro

Solario. E il grande quadro della chiesa del Carmine a Fermo, già Santa Maria della Carità.

Anche questa è un'ancona d'altare e rappresenta in grandezza di poco minore del naturale la Madonna in trono col Bambino fiancheggiata da santi; a sinistra della Vergine, S. Lucia (nel bicchiere che la santa sorregge si vedono gli occhi) e S. Girolamo; a destra, S. Caterina d'Alessandria e un santo Carmelitano (S. Alberto?). Il quadro qui riprodotto per la prima volta è del tutto ignoto agli studiosi, eccetto che al Berenson, il quale credette di attribuirlo a Niccolò Rondinello (1). Ma fra il quadro di Fermo e le opere del Rondinello nessuna affinità si trova — all'infuori di quella d'ordine generale dovuta alla comunanza di scuola — che giustifichi l'attribuzione del primo al pittore romagnolo. Ben altro e di più profondamento caratteristico c'è nel quadro del Carmine, che permette di riconnetterlo all'ancona di Osimo e di assegnarlo ad Antonio da Solario. E poichè, in casi di attribuzione a un maestro piuttosto che a un altro del medesimo gruppo, sono sopra tutto le analogie specifiche quelle che valgono, ed appunto il sommarsi di queste analogie, che considerate separatamente possono sembrare casuali, conduce ad un grado maggiore di convinzione, ecco ciò che si riscontra di comune tra il quadro di Fermo e gli altri di cui si è discusso finora in questo studio. Anzitutto grandissima somiglianza nel modo di trattare le vesti e di disegnare le pieghe, con la stessa logica, gli stessi svolgimenti, gli stessi effetti, se posso dire così, con la stessa cifra; talvolta lo sviluppo delle pieghe è a dirittura uguale: confrontisi per es., come si dispone il manto sul ginocchio sinistro, e come scende lungo la gamba sinistra della Vergine nei due quadri di Osimo e di Fermo; confrontisi come si apre in basso sul davanti il manto del S. Girolamo, come nell'apertura si svolgono le pieghe del camice, larghe, cilindriche, ugualmente lumeggiate, come scende e poggia sul terreno la tunica con una piega a forma di riccio, profondamente incavata nella stoffa, volta in una figura da un lato, all'opposto nell'altra.

Se dall'esame delle pieghe si passa a quello dei tipi, ci colpiranno l'identità di quello del S. Girolamo dagli occhi grandi e fissi, dal naso lungo, aquilino, dal labbro inferiore sporgente e vivamente lumeggiato, e una strettissima parentela tra i tipi femminili del quadro di Fermo e quello di Osimo.

Le due Madonne possono a prima vista sembrare dissimili, ma tale apparente dissimiglianza deriva più ancora che dalla diversa direzione dello sguardo, dalle cattive condizioni della pittura osimana, le quali non consentono di scorgere da una fotografia come è disposta l'acconciatura del capo della Madonna. Per altro, esaminando da vicino il quadro, sotto lo strato di polvere e di vernice decomposta che ora lo deturpa, si vedono disegnarsi nettamente ai lati della nuca della Madonna i due larghi nodi di capelli formati ciascuno da due treccie limitanti una ciocca ovale, che incorniciano il volto di quella di Fermo. Lo scomparire di quelle due masse sulla stoffa del fondo e la differente acconciatura che ne risulta, rendono diverso l'aspetto delle due figure, ma a restauro compiuto dell'ancona apparrà evidente la somiglianza avvertita, e si rileverà allora meglio come anche l'acconciatura della Maddalena corrisponda precisamente a quella della Santa Lucia con quel grosso cercine di capelli che gira all'intorno del capo, e ne lascia sfuggire sulle tempie solo alcuni discendenti ondulati lungo le gote fino sul collo. Analogie non meno significanti di quelle indicate, si notano nei dettagli dell'architettura, non tanto nell'intaglio dei capitelli — che sono identici, sì, nell'una ancona e nell'altra,

(1) *The Venetian painters of the Renaissance*, New-York, London, 1905, pag, 128.

Antonio da Solario. — Particolare dell'ancona di Osimo.

Antonio da Solario. — Particolare dell'ancona di Osimo.

ma composti dei consueti elementi che si trovano quasi sempre combinati nelle stesse forme — quanto nella decorazione del fregio della trabeazione a riquadri di marmi colorati, nelle candeliere del trono dove appare un motivo ornamentale di cornucopie intrecciate e divise da uno stelo bifido terminante in due foglioline, motivo che corrisponde esattissimamente a quello che si vede nei riquadri sovrastanti i due primi capitelli nell'ancona di Osimò e sul pilastro dell'edificio rappresentato nell'affresco XIV del chiostro; infine nella decorazione della base dei due troni dove compaiono gli stessi medaglioni con entro scene dipinte a monocromato. Se, dubbiosi ancora, cercheremo altri elementi di confronto, non si stenterà a raccoglierne: troveremo le stesse mani grassoccie e dalle dita larghe, corte, non affusolate; nelle mani avvertiremo la stessa vita e lo stesso movimento (cfr. la destra della S. Lucia con quella della santa Chiara nell'ancona d'Osimo, la destra delle due vergini marchigiane con la sinistra della Madonna Wertheimer (1), ecc.), notereno le stesse convenzioni di disegno nella forma dell'orecchio in cui la parte inferiore del cavo si prolunga soverchiamente insinuandosi nel lobulo (cfr. l'orecchio del S. Alberto con quello del S. Francesco e del S. Bernardino); lo stesso motivo originale dell'uccelletto trattenuto da un filo legato a una zampina, motivo che si ritrova nel quadro Wertheimer; lo stesso modo di colorire e di condurre a velature....

Poichè dunque l'ancona di Fermo fu certamente eseguita negli ultimi anni del quattrocento o nei primissimi del cinquecento e appare l'opera di un veneto belliniano, e non crivellesco, e il Solario appunto in quegli anni risulta nei documenti dimorante a Fermo, e poichè infine tra quest'opera e quelle conosciute del pittore si notano affinità così numerose ed evidenti, a me pare non si possa revocare in dubbio che a lui debba essere attribuita.

Non si vuol negare che il pittore si mostra nel quadro di Fermo un po' al disotto che in quello di Osimo, ma non sarà facile obiettare che noi assistiamo anche oggi, da una esposizione all'altra, al decadere improvviso e transitorio di un artista, che qui ci appare quasi superstite della propria arte, e là, a breve distanza, mostra di essersi rinvigorito, rinfrancato, d'aver ritrovato se stesso? Non sono tanti e così diversi i coefficienti esterni, materiali e morali, che cospirano a dar vita e maggiore o minore espressione di bellezza a quella singolare opera umana che è l'opera d'arte: stato di salute dell'artista, condizioni di spirito, condizioni diverse di luce, di comodità, di tempo disponibile, e perchè no?, di prezzo convenuto?

*
* *

Or giunti a questo punto sarà bene domandarsi, per concludere, se sia possibile incominciare a delineare l'attività artistica di Antonio Solario. Negata, dunque, fino a prova in contrario, ogni credibilità alle notizie romanzesche della vita e delle opere dell'artista tramandateci dal De Dominici e dagli scrittori che attinsero a lui, scartate tutte le attribuzioni cervellotiche fatte allo Zingaro di numerosi quadri napoletani (2), ritenuta priva di base l'asserzione del Caravita (3), che il pittore

(1) Un atteggiamento quasi uguale ha la mano sinistra della Madonna nel quadro della Galleria di Napoli, in cui il drappo gira e si svolge intorno all'anca del Putto in modo identico a quello usato nella tavola di Osimo.

(2) L'ancona della chiesa di S. Pietro ad Aram (ora nella Galleria Nazionale di Napoli) che gli era stata data concordemente dagli scrittori è, come dimostrò il principe Filangieri (*Archivio storico per le prov. nap.*, IX, 91) opera del bolognese Antonio Rimpacta.

(3) *I codici e le arti a Montecassino,* Montecassino, 1869, III, 10.

Antonio da Solario — **La Vergine col Bambino tra Santi.**

Fermo — Chiesa del Carmine.

avesse lavorato nel 1518 a Montecassino (1), respinto dal numero delle opere di lui il cassone con l'episodio della novella boccaccesca di Nastagio degli Onesti, che fa parte della collezione Thompson di Parigi (2), messa in dubbio fortemente, con tutto il rispetto per il critico insigne, l'attribuzione al Solario, proposta con qualche incertezza dal Frizzoni, del quadro n. 16 del Castello Sforzesco di Milano (3), si possono, io credo, fissare come sicuri soltanto questi punti:

Antonio Solario, di cui ci è ignota qualsiasi relazione di parentela con Andrea, (4) fu figlio di un Giovanni di Pietro e originario di Solario, ma nacque probabilmente a Venezia (5). Certo là compì la sua educazione artistica seguendo la scuola di Giovanni Bellini e studiando le opere di Alvise Vivarini, di Carpaccio, di Cima che, insieme con i fratelli Bellini, tenevano il campo della pittura nella città delle lagune nell'ultimo ventennio del sec. XV. E a Venezia egli dovette conoscere Bartolomeo Montagna, che nel 1482 vi lavorava per la scuola grande di S. Marco e di cui, come abbiamo fatto rilevare, il Solario mostra di aver subito l'influsso, specialmente nei grandi quadri d'altare. All'epoca su indicata e in particolare agli anni intorno al 1490 appartiene il quadro entrato nella Galleria di Napoli, fatto probabilmente a Venezia, e ad esso seguì poco tempo dopo il ciclo degli affreschi dei santi Severino e Sosio (6), dipinti con collaboratori verso il 1495, data suggeritaci

(1) Cfr. L. Serra, art. cit., pag. 206.

(2) Vedine la riproduzione nell'*Emporium*, Vol. XIX, marzo 1904, pag. 213.

(3) V. G. Frizzoni, *Alcune osservazioni intorno alla pinacoteca dell'arte antica nel Museo artistico municipale di Milano*, nella *Rassegna d'arte*, aprile 1907, pag. 50.

Il Frizzoni ha veduto acutamente che nel quadro del Castello Sforzesco si notano peculiarità di forme affini a quelle del Solario; tuttavia noi ci troviamo qui in presenza di una manifestazione artistica così debole, e di fattura così rozza e dozzinale che non ci sentiamo di poterla attribuire alla mano di un artista che in epoche diverse della sua vita dipingeva la Madonna di Napoli, l'ancona di Osimo, il quadro Wertheimer. Ciò non infirma affatto quanto dicemmo sopra a proposito del quadro di Fermo, che un pittore può non essere sempre all'altezza di se stesso: in questo caso, ce lo consenta il Frizzoni, troppo grande è la distanza che intercede tra il grado d'arte del nostro Solario e il quadro pubblicato nella *Rassegna* per poter assegnare quest'ultimo al pittore veneto piuttosto che a un qualche suo fiacchissimo seguace.

(4) Congetturò il Fry (artic. cit. in *The Burlington Magazine* dell'aprile 1905), in verità senza alcun indizio valevole, che Antonio Solario fosse fratello di Andrea, ma poichè quest'ultimo fu figlio di un Bartolo (di Martino?) e il primo risulta, così dal documento dell'archivio notarile di Fermo come da quelli dell'archivio di Osimo, figlio di un Giovanni di Pietro, si può affermare con tutta certezza che il supposto rapporto di parentela non è esistito. Così anche non è possibile ritenere che il nostro Antonio fosse figlio dell'architetto Giovanni da Solario che nel 1428 prese parte ai lavori della Certosa di Pavia e, dopo il 1450, alla costruzione del duomo di Milano, giacchè Giovanni risulta figlio di un Marco, non di un Pietro (Cfr. l'albero genealogico dei Solari nello studio di Francesco Malaguzzi Valeri, *I Solari architetti e scultori lombardi del XV secolo*, nelle *Italienische Iorschungen Lerausg. vom Kunsthistorischen Institut in Florenz*. Erster Band. Berlin. B. Cassirer, 1906, p. 59 e segg.). D'altra parte però si deve osservare che, tanto nella linea di Andrea quanto in quella di Giovanni e di Guiniforte, i nomi di Antonio, di Giovanni, di Pietro ricorrono spesso (v. studio cit., pag. 62 e 167), e che quindi è molto probabile che la famiglia del nostro pittore abbia avuto affinità con quella degli altri artisti nominati, abbia costituito, cioè, un altro ramo dello stesso ceppo dal quale ebbero origine Andrea, il grande pittore leonardesco, e il fratello di lui Cristoforo, detto il Gobbo, architetto e scultore.

(5) L'ipotesi sostenuta recentemente (*Rivista Abruzzese*, XXI, 639) ch'egli nascesse a Ripateatina, in Abruzzo, è da scartare del tutto.

(6) Non è improbabile che il Solario recandosi dal veneto nel mezzogiorno si soffermasse in qualche centro d'arte umbro-marchigiano. Così potremmo renderci miglior conto di quella certa ispirazione umbra che gli affreschi di Napoli, in specie nel paesaggio, manifestano a preferenza di altre opere del Solario. È forse arrischiato supporre ch'egli conoscesse a Urbino e a Fano le opere di Giovanni Santi?

dal D'Engenio e dal Celano, i soli scrittori antichi che non si siano fatti prendere la mano dalla fantasia parlando dello Zingaro (1).

Circa il 1500 Antonio Solario doveva trovarsi nelle Marche. Il documento del 21 aprile 1502 (quello relativo al polittico di V. Crivelli, terminato dal Solario dice il pittore, come già avvertii, « habitator Firmi », e siccome il documento del 4 gennaio 1503 già ci presenta il Solario intento a lavorare in Osimo (2) la grande ancona per la chiesa di S. Francesco, convien credere che il quadro del Carmine a Fermo sia anteriore alla commissione del 1502, e anteriore perciò al quadro di Osimo, come d'altronde si deduce anche dal trovare in quest'ultimo dipinto più matura e più sviluppata la maniera artistica del Solario. Forse fu appunto il quadro del Carmine quello che dette nome allo Zingaro nelle Marche e lo indicò a Giacomo Crivelli come l'uomo degno di mettere le mani sopra un quadro incompiuto del padre suo; comunque resta assodato che intorno al 1500-501 Antonio da Solario compiva il quadro fermano, nel 1502 terminava il polittico di Vittorio Crivelli, nel 1503 lavorava alla grande ancona di S. Francesco d'Osimo, nel 1504 rinnovava l'impegno di dipingere un'altra ancona per il Comune di Serra S. Quirico, che ignoriamo s'egli abbia poi mai eseguita. Nel 1506, come abbiamo visto, Giuliano da Fano dipingeva la predella dell'ancona osimana, e certo da allora il Solario non era più nelle Marche, perchè in caso diverso i committenti non avrebbero ricorso per completare una pittura così solenne ad altro artista tanto differente dal Solario e inferiore a lui, nè il Solario avrebbe acconsentito. Abbandonate le Marche, io penso che l'artista si sia recato di nuovo nell'Italia settentrionale — non per nulla si guadagnò il soprannome di Zingaro! — e particolarmente in Lombardia; le due opere posteriori inducono a crederlo. A Milano egli dovette vedere qualche saggio di una delle composizioni tipiche dell'arte lombarda così frequenti in quei tempi: la testa recisa di S. Giovanni Battista nella coppa o sul piatto — e probabilmente vide nello studio di Andrea quella che il pittore aveva eseguita nel 1507 (3), poco prima di partire per la Normandia, giacchè lo stesso soggetto egli dipingeva nel 1508 sulla tavoletta oggi all'Ambrosiana. Forse le opere del suo conterraneo, col quale doveva già essersi incontrato fra il 1490 e il 1493 a Venezia, e che si trovava ora nella piena maturità dell'ingegno e della fama, studiò il nostro Antonio desideroso di emularlo, e le traccie evidenti di imitazione d'arte lombarda e dello studio particolare di Andrea, che già si scorgono nella testa di S. Giovanni, si ri-

(1) Discernere con precisione in queste pitture la parte spettante al Solario e quella dovuta ai suoi collaboratori è assai difficile e forse impossibile, in primo luogo perchè molte figure, anzi a dirittura intiere scene, malamente ridipinte, sono quasi irriconoscibili; in secondo luogo perchè nessun altro pittore ha lasciato in questi affreschi l'impronta di una personalità propria; perchè, infine, l'opera del maestro e quella degli altri artisti, si sono continuamente intrecciate, sovrapposte, confuse. A me sembra, difatti, che, eccettuate le ultime due pitture — opera di un meschino imitatore — il Solario sia sempre o quasi sempre presente, ora assumendosi una parte ora un'altra, fin anche nella lunetta con la Madonna tra i Santi Severino e Sosio, che si trova sopra il X affresco, e che oggi è ridotta in condizioni pietose. Il Solario che ideò le rappresentanze dell'intiero ciclo e diresse tutto il lavoro, ebbe certamente nell'esecuzione l'aiuto di più scolari, ma fino al giorno in cui non sapremo chi fossero costoro e non verremo a conoscenza di qualche loro opera che offra un sicuro punto di partenza, sarà inutile tentativo quello di scindere la mano di uno da quella dell'altro.

(2) L'ancona fu compiuta in Osimo. Ricordo le parole del documento 1503, nel quale si concedono al Solario alcune stanze nel convento di S. Francesco « ad effectum ut possit et debeat dictam conam depingere ».

(3) È conservata nel Museo del Louvre sotto il N. 1533 (ant. 397). È firmata e datata: ANDREAS DE SOLARIO, 1507.

trovano in quella Madonna Wertheimer in cui, appunto per ciò, nonostante la firma, si credette di riconoscere un'opera della mano di Andrea. Essa è, invece, indubitabilmente di Antonio, l' ultima, a mio avviso, delle pitture di lui giunte fino a noi, compiuta poco dopo la testa dell' Ambrosiana, non più tardi del 1509-10; compiuta quando la tecnica dell'artista più progredita si era fatta più libera, la modellatura e il chiaroscuro più sapienti e profondi, quando il suo sentimento si era più affinato e ingentilito.

Questo è quanto allo stato della questione sembra si possa affermare con fondamento di verità, ma sia lecito a me esprimere qui l'augurio e la certezza che da Venezia o da Napoli, dalle Marche o dalla Lombardia, dalle collezioni, dalle chiese, dai conventi, dagli archivj verranno presto altri raggi di luce a illuminare meglio la figura dell'artista enigmatico, valente e dimenticato.

Ettore Modigliani.

Antonio da Solario. — Paesaggio del nono affresco del chiostro dei Santi Severino e Sosio.

I MUSAICI DI CASARANELLO.

Casaranello è una frazione del paese di Casarano situata sulle falde delle Murgie Salentine, sulla strada che conduce da Gallipoli al capo di Leuca. Il paese è formato oggi da poche case circostanti alla Chiesa, e non conta che uno scarso numero di abitanti; ma fino agli ultimi tempi del medioevo fu città popolata, che allora soltanto venne trasferita al sito più alto della città moderna. Casaranello si vanta di essere la patria di Papa Bonifacio IX (1389-1404), alla di cui memoria monsignor Antonio Sanfelice di Nardò nel 1717 consacrò una lapide.

Casaranello. — Facciata della Chiesa.

La Chiesa di Casaranello è un monumento della più alta importanza per la storia dell'arte, ma fino ad ora essa fu del tutto trascurata, benchè gli scrittori della storia della Terra Salentina non abbiano mancato di parlarne.

L'esterno della Chiesa è della più grande semplicità e merita un ricordo soltanto la piccola finestra rotonda della facciata, che è circondata da una fusarola e da una specie di dentellatura consistente in gruppi di tre orecchioni.

Anche l'interno è ugualmente semplice, nelle sue tre navate coperte da volte a botte. La nave centrale è larga m 4,26, le navi laterali m. 2,20. La distanza dei piloni che reggono le arcate della nave centrale è di m. 4,00.

I particolari o non sono affatto notevoli o sono aggiunte del periodo barocco, a cui si devono le modanature dei piloni e delle arcate e le palmette collocate sulla chiave degli archi. Nella stessa epoca furono coperte le pareti della chiesa con uno spesso intonaco bianco.

Alle navate si attacca il santuario, dalla pianta in forma di croce latina, mancante del braccio che corrisponderebbe alla direzione delle tre navate sopra

descritte. Il braccio orientale è più lungo di quello settentrionale e del meridionale (m. 3,80 invece di m. 3,10); l'intersecazione della croce è di m. 3,10 circa. I tre bracci di croce sono coperti con volte a botte, l'intersecazione ha una cupola poggiata sopra pennacchi, ma, come l'architetto non ha osato dare ad essi la sporgenza necessaria, la cupola non ha forma circolare regolare, ma apparisce deformata, fino a divenire quasi ellittica.

La chiesa di Casaranello sarebbe dunque una basilica a tre navate con un santuario in forma di croce? Bisogna respingere questa ipotesi, perchè i bracci della croce non hanno la stessa larghezza della navata centrale della basilica; ed in più si può osservare che, per rimediare a questa differenza, l'arco di trionfo che conduce dalla navata centrale al santuario fu una volta allargato. Quest'osservazione ci dà la certezza che il santuario odierno non è altro che una chiesetta a forma di croce

Casaranello. — Fianco della Chiesa.

latina mutilata, perchè il suo braccio verso ponente fu distrutto quando, per ampliarla, si eressero le tre navate in forma basilicale.

È difficile precisare il tempo in cui fu aggiunta questa costruzione. L'ornamentazione della piccola finestra rotonda pare essere del secolo XII o XIII. Con questo si accorda il fatto che una pittura murale del secondo pilone a destra, rappresentante Papa Urbano VI († 1389), pittura che può essere benissimo dell'epoca di Bonifacio IX Casaranese, è eseguita sopra affreschi più antichi. Di questo strato anteriore si vedono traccie considerevoli sul pilone di faccia, ove, sotto lo strato d'intonaco caduto, riappare una Madonna troneggiante col Bambino divino in grembo. Questa pittura bizantina, eccellente per l'effetto vivissimo dei colori, si può attribuire ai secoli XII-XIII. Senza dubbio altri affreschi potrebbero scoprirsi sotto il bianco.

Dunque l'antica chiesuola a forma di croce latina preesisteva alle costruzioni del 1100 o 1200, ma che essa sia un'opera dell'epoca primitiva cristiana si può dedurre dai musaici che si sono conservati sulla cupola e sulla volta del braccio

di croce verso oriente. Pochi frammenti sul muro orientale di questo braccio ci fanno riconoscere che la decorazione musiva copriva anche un tratto delle pareti. La scarsa luce che entra in questa parte della chiesa ci permette appena di riconoscere tali musaici molto danneggiati e deteriorati, di modo che una descrizione completa ed uno studio definitivo non si potrà dare che quando i restauri, progettati da molto tempo dalla Direzione dell'Ufficio per la conservazione dei monumenti di Napoli, saranno stati eseguiti.

Casaranello. — Interno della Chiesa.

Nel centro dei musaici della cupola è una croce latina di colore giallo (oro non si trova per niente in questi musaici), la quale campeggia su un fondo verde-mare, circondato da una larga zona di azzurro scuro. Tutta la cupola è coperta di stelle a sei raggi, che finiscono in punti. Le stelle formano cinque cerchi, nel cerchio verde-mare esse sono gialle e bianche, nella zona azzurra soltanto bianche. Tutta la cupola è circondata da un'iride formata di piccoli rombi scintillanti di porpora, giallo, bianco e verde. Sui pennacchi si svolgono ricche volute di acanto; nel centro si ripete un fiore e di là si diramano verso destra e sinistra gl'intrecci dei rami, disposti in un ordine simmetrico e carichi di fiori e di uve. Sugli archivolti sottostanti ai pennacchi sono delle larghe ghirlande di fiori, accompagnate da ambedue i lati da fregi ad imitazione di perle e pietre preziose.

I musaici della volta del braccio orientale sono divisi in tre compartimenti rettangolari, circondati da cinque fregi ornamentali. Il primo è come quelli sopra descritti, ad imitazione di perle e pietre preziose, il secondo è costituito da una intrecciatura, il terzo da una specie di dentellatura, il quarto dalla nota voluta di Vitruvio, il quinto ripete il motivo del primo.

Il compartimento mediano è inoltre coperto di un ornamento a squame, i due laterali sono decorati da due nastri, di cui uno è scintillante nei suoi tre colori, l'altro ornato da un intreccio. L'annodamento dei nastri forma dei cerchi grandi e piccoli, nei quali sono diverse rappresentazioni. Nel compartimento del lato sud

si possono riconoscere difficilmente i soggetti, nel lato nord si vede in mezzo una piccola croce e nei diversi cerchi e pennacchi son figurate delle anitre, degli uccelli acquatici a gambe lunghe, un pesce, una lepre, un grappolo d'uva, ecc. Il fondo di tutti i cerchi è di color bianco.

Casaranello. — Musaico della volta del braccio orientale della chiesa.

Cosimo de' Giorgi, che con tanto zelo infaticabile nella sua descrizione topografica della provincia di Lecce ha dato un inventario dei monumenti d'arte e che con la sua solita liberalità ha attirato la nostra attenzione sulla chiesa di Casaranello, ha giudicati i musaici sopra descritti come una testimonianza dell'attività artistica dell'epoca di papa Bonifacio IX (1).

È credibile che quel papa nativo di Casaranello abbia pensato alle decorazioni della chiesetta e il ritratto di papa Urbano VI, suo predecessore, molto pro-

(1) C. De Giorgi, *La provincia di Lecce. Bozzetti di viaggio*, Lecce, 1888, pag. 157.

babilmente fu dipinto per sua iniziativa, ma i musaici non si possono attribuire alla fine del medio evo. Essi fanno parte della prima chiesa a forma di croce, che, come abbiamo visto, deve riportarsi ad un'epoca molto anteriore alle navate basilicali. E, se cerchiamo dei confronti per la costruzione e la decorazione musiva,

Casaranello. — Musaico della volta della Chiesa.

non li troveremo nella Roma dalla fine del Trecento, ma in un monumento come il mausoleo di Galla Placidia a Ravenna. Due chiesette presso S. Croce in Camerina in Sicilia, pubblicate dall'Orsi nella Byzantinische Zeitschrift (VII, 1898, p. 1 seg.) ed attribuite ai secoli VI-VIII, hanno la stessa pianta in forma di croce latina con la cupola centrale e volte a botte, ma la costruzione è diversa da quella di Casaranello, benchè rassomigli ad altre chiese della Terra d'Otranto.

La rassomiglianza fra il mausoleo di Galla Placidia e la chiesa di Casaranello

sembra a prima vista grandissima, ma facilmente è possibile convincersi che nell'architettura e nella decorazione musiva dei due monumenti sono elementi molto diversi. Per esempio, in tutte e due le chiese vediamo nella volta la rappresentazione del cielo stellato e della croce, ma, mentre a Ravenna il cielo è unicolore e le stelle lo riempiono senza ordine e senza lasciare il centro libero per la croce, abbiamo a Casaranello le due zone distinte mediante il colore e le stelle disposte in ordini concentrici. L' artista dei musaici di Ravenna dà una rappresentazione naturalistica del firmamento, il musaicista di Casaranello invece intepreta le idee orientali sulla formazione del cielo, ripartendolo in due zone: il cielo propriamente detto e lo stereoma, o spazio aereo. Il musaico di Casaranello è insieme con i musaici di S. Maria Maggiore e l'intaglio della porta di S. Sabina, il più antico esempio del cielo costruito secondo l'astronomia orientale, come ha recentemente dimostrato W. de Gruneisen (1). I musaici di Casaranello sono dunque più impregnati di motivi orientali che quelli di Ravenna; ma non soltanto l'iconografia, bensì anche lo stile è di un carattere essenzialmente orientale. Si osservino le forme dure e sistematiche dell'acanto nei pennacchi. Invano si cercherebbero le stesse forme nei musaici italiani; nè Roma nè Ravenna nè Napoli ne offrono degli esempi, mentre invece ne troviamo tipi quasi identici in alcuni musaici di pavimenti della Palestina, sopra tutto in un fregio a Madeba (2) e nelle bordure del musaico rappresentante Orfeo, rinvenuto a Gerusalemme (3). Sarebbe facile citare altri esempi di questa forma dell'acanto, che si trova nell'arte siriaca già ai tempi romani. I musaici di Casaranello sono dunque strettamente connessi coll'arte siriaca. Neppure c'è bisogno di far rilevare, tanto essa è evidente, l'importanza del fatto che il primo monumento dell'arte cristiana primitiva conosciuta in quelle regioni dell'Italia, ci rivela le sue origini orientali. Finora non è stato scoperto in Oriente nessun musaico di volta, il quale corrisponda con i pavimenti citati; ma quello della chiesa di Casaranello basta a farci riconoscere come nella decorazione delle volte i musaicisti usassero gli stessi tipi che adoperavano nei pavimenti.

Non sappiamo da chi e per quale scopo sia stata fondata la chiesuola di Casaranello. Non sarà inutile ricordare che, secondo il Tasselli (4), appunto nelle vicinanze di Casaranello c'era un convento basiliano; ma, se la fondazione di questo possa farsi risalire fino all'epoca remota in cui certamente fu eretta la chiesa non potremmo dire perchè la storia del monachismo nella terra d'Otranto prima del 1000 è una incognita. Così siamo senza il menomo ricordo storico relativamente alla data dei musaici. L'esame stilistico di essi ci induce a credere che essi siano tutti della stessa epoca, benchè il lavoro di quelli situati sulla volta a botte sia molto più fine; ma pare che anche nei musaici ricordati della Palestina vi siano delle differenze di stile. Lo Strzygowski attribuisce il musaico d'Orfeo al IV o V secolo; Pavlovski e Klougué credono quello di Madeba del VI. Non ci allontaneremo molto dal vero, attribuendo i musaici di Casaranello al V secolo; ad ogni modo il carattere della decorazione della volta farebbe pensare piuttosto a una data più remota che più recente. Ma quello che si può con sicurezza affermare è che essi costituiscono il monumento più antico e più importante dell'epoca cristiana primitiva nel sud-est dell'Italia meridionale.

ARTHUR HASELOFF.

(1) In *Archivio della R. Società Romana di Storia patria*, Vol. XXIX, pag. 518.
(2) PAVLOVSKI et KLOUGUÉ, nel *Bull. de l'Inst. Arch. russe à Constantinoples*, VIII, 1903, pl. XIV.
(3) Pubblicato da STRZYGOWSKI nella *Zeitsch. d. Deutschen Palestina-Vereins*, 1901, p. 139 seg., tv. 4.
(4) *Antichità di Leuca*, Lecce, 1693, p. 209 e 508.

IL DONO DEL BARONE FRANCHETTI AL BARGELLO.

Non v'è, fra coloro che si interessano di cose d'arte e di belle stoffe, chi non conosca, almeno per fama, la collezione di antichi tessuti che il barone Franchetti di Firenze ha ora, con atto munifico, donato al Museo Nazionale di quella città.

Essa rappresenta il lavoro di una quarantina d'anni, di ricerche e di studi, che valsero al Franchetti il piacere di raccogliere una quantità di pezzi rari, per importanza,

Frammento del Sudario di S. Germano? — *Firenze,* Museo Nazionale.

per splendore, bellezza e per dimensioni; alcuni dei quali introvabili ormai, o inaccessibili per il prezzo altissimo cui sono giunti.

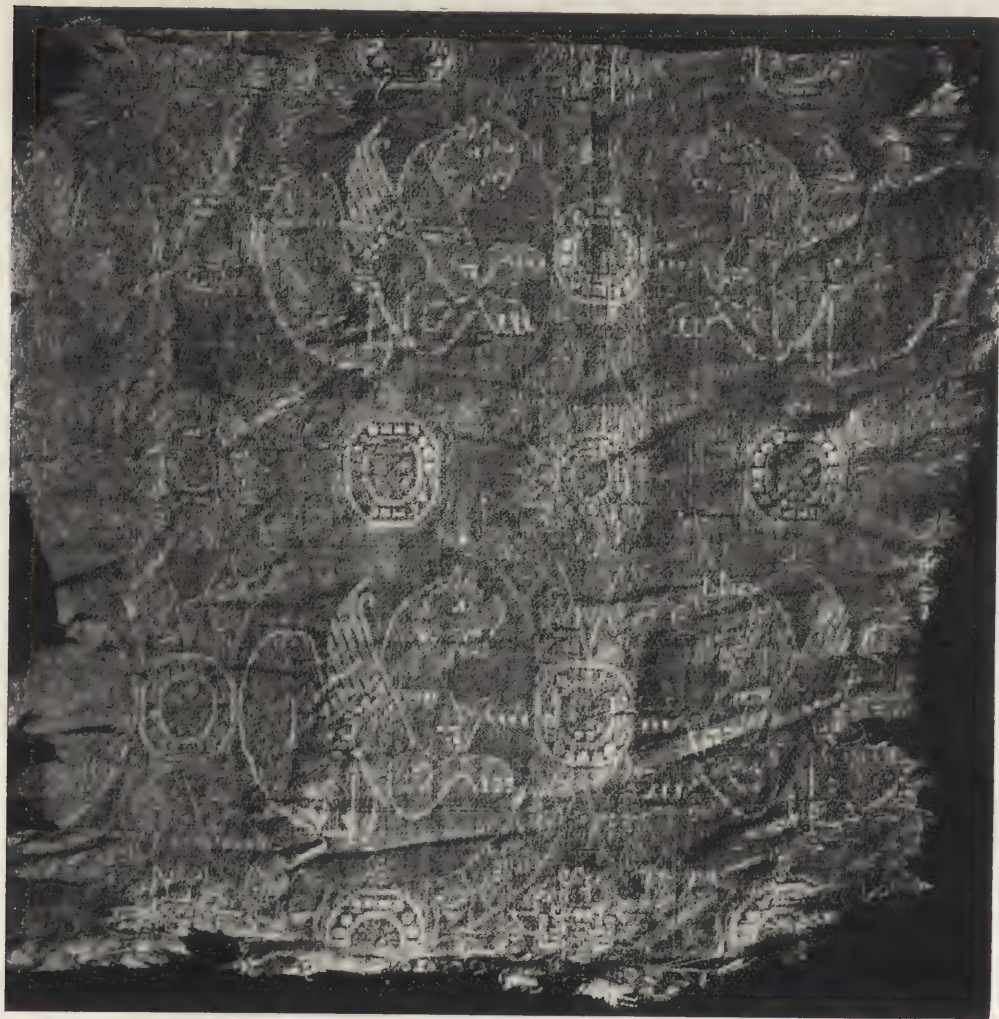
La collezione comprende campioni di tessuti dall'antichità fino al XVIII secolo, ed è tale che il prof. Bode di Berlino ebbe a dichiarare di non conoscerne una, nell'insieme, maggiore di questa.

Ora essa fa mostra di sè al Bargello, dove, sotto la direzione del donatore stesso, fu esposta con quell'armonia e quel gusto di cui il barone Franchetti diede già saggio nell'ordinamento della sala Ressmann allo stesso Museo.

Seta con elefanti e draghi alati. — *Firenze,* Museo Nazionale.

A provare l'importanza di tal dono meglio delle parole d'elogio, varrà il segnalare al pubblico qualcuno degli oggetti regalati.

Cominciamo dal Medio Evo, e precisamente dal frammento *unico* (n. 625), probabilmente del Sudario detto di S. Germano (390-448), appartenuto alla chiesa

di S. Eusebio di Auxerre, frammento che daterebbe forse dal V secolo; Schlumberger lo crede del X (1), il che non è da escludersi, dacchè in quel tempo, e anche piú tardi, l'arte del disegno rimase stazionaria. Infatti la stoffa della pianeta detta di S. Ermanno, arcivescovo di Brixen nel Tirolo (1140-1164), porta un disegno quasi identico; quindi è quasi certo che si ripetessero gli stessi modelli durante secoli interi, perchè non crediamo che la stoffa della pianeta di S. Ermanno sia stata fabbricata tanto tempo prima.

Seta con draghi alati. — *Firenze,* Museo Nazionale.

Un altro pezzo di eccezionale importanza è il campione della veste di S. Servain di Tolosa (n. 628), che De Caumont (2) indica come del secolo XII. Altre sete portano, chiuse in medaglioni circolari, figure tolte forse ai pavimenti romani dei primi secoli della nostra èra: personaggi, elefanti (n. 634) e draghi alati (n. 629); simili questi ultimi a quelli della gualdrappa che orna il cavallo nel bassorilievo persiano (633 circa d. C.) del Giardino Reale di Kermanckah (3), e ai musaici del IX secolo

(1) *L'épopée byzantine à la fin du X^e^ siècle.* Paris, 1896, p. 409.
(2) *Abécédaire ou rudiments d'archéologie. Architecture religieuse.* 5^e^ édition, Caen, 1868, p. 365.
(3) Dreyer, *Kunstlerische Entwickelung der Weberei und Stickerei,* Vienna, 1904, p. 58.

già nella basilica di S. Ilario presso Fusine, ora nel Museo Civico di Venezia (1). Si tratta forse di un motivo tolto ai tessuti persiani, importato e applicato da noi ad altre forme decorative.

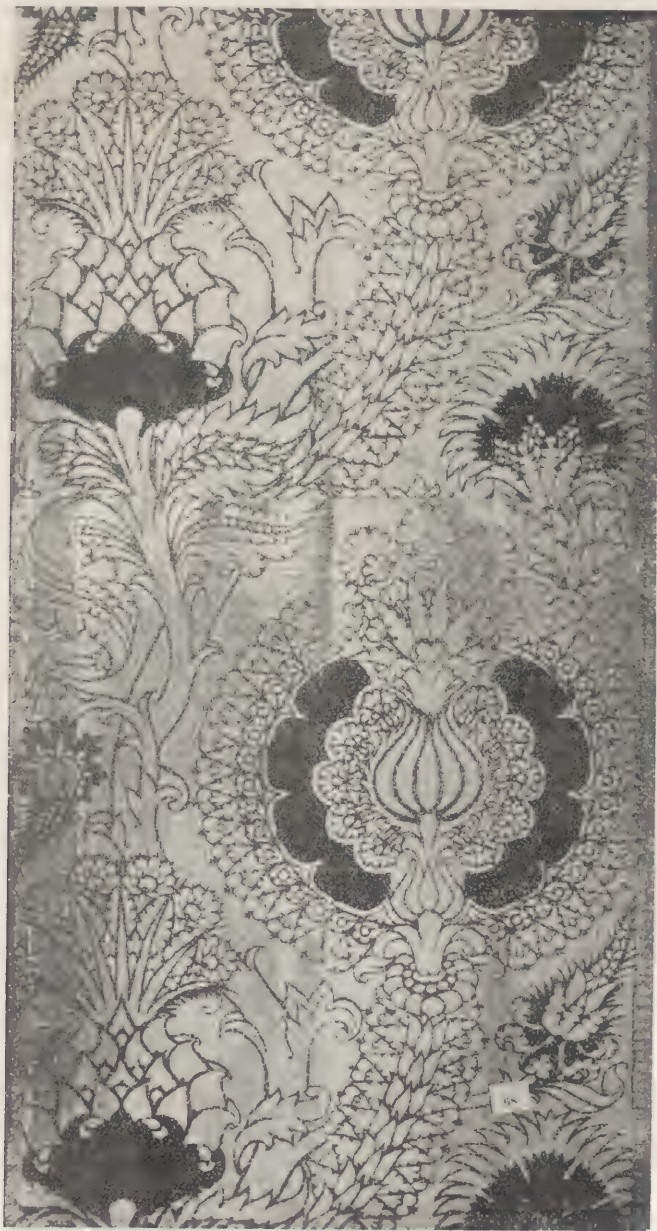
Anche i secoli XIII e XIV sono rappresentati degnamente con saggi ben caratteristici, ornati di rami o quadrupedi o aquile affrontate che inseguono o assaltano altri animali, come nel pezzo (n. 623) che Dupont Auberville dice del XIII sec. (2).

Velluto bianco a rose policrome — *Firenze,* Museo Nazionale.

È degno di nota anche il drappo, il cui disegno raffigura angeli volanti e reggenti turiboli e corone (n. 619) che a pag. 10 dell'*Ornements des Tissus* vediamo riprodotto, e che il Lessing definisce italiano del XIV secolo (3).

Il raccoglitore fiorentino mostra di prediligere i broccati, le sete e i velluti del Rinascimento alle stoffe medioevali; e questa parte della collezione è veramente unica nel suo genere.

(1) Alen S. Cole, *Ornaments in Europeen Silks,* Londres, 1899, p. 30.
(2) *L'Ornement des Tissus, recueil historique et pratique,* Paris, 1877.
(3) *Gewerbesammlung des K. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin,* liv. 8, n. 6138.

Per chi si recava a visitare il barone Franchetti era una festa degli occhi e dell'anima lo spettacolo degli stipi colmi di pianete, di ampli piviali di velluto dalle pieghe molli e armoniose, nella squisita bellezza dei colori e dei disegni così spesso orientali di ispirazione!

Broccato d'oro. — *Firenze,* Museo Nazionale.

Uno dei più rari, è un velluto bianco a rosone policrome (n. 115) simile alla gualdrappa di un cavallo della processione dei Magi negli affreschi di Palazzo Riccardi a Firenze. Tal tessuto è riprodotto nell'*Ornements des Tissus,* a pag. 16.

I broccati d'oro col melograno (n. 68), così frequenti nei quadri italiani e fiamminghi del quattrocento, abbondano in questa collezione e anche i velluti coi melograni

Frammento della veste di S. Servain di Tolosa.

Firenze — Museo Nazionale.

e le foglie lobate (n. 59). Quante volte sui quadri di Bonfigli (1), di Crivelli e di Memling, spesso datati della metà del 400 in Italia, e della fine dello stesso secolo

Broccato d'argento spagnuolo. — *Firenze,* Museo Nazionale.

in Fiandra, ammirammo noi stoffe belle quanto queste, stese dietro il capo delle Vergini (così differenti di tipo) o a mo' di vestimento!

Si fabbricarono in quel tempo solo in Italia o anche in Borgogna tali mirabili broccati d'oro? Non possiamo accertarlo, ma ancora nessun documento venne a provare che nelle brume del nord si creassero così luminosi tessuti.

(1) I broccati d'oro a melagrani si trovano anche nei quadri del XVI e XVII secolo.

È la seconda volta in quest'anno che il Governo concorre ad una vendita di monete al pubblico incanto, assicurando così alle raccolte nazionali molti pezzi rarissimi. Furono aggiudicate infatti allo Stato le due monete d'argento di *Balethium* della collezione Nervegna, preziosi monumenti numismatici della Calabria antica, che risalgono al secolo IV avanti Cristo, notevoli altresì per la paleografia delle iscrizioni; la moneta d'argento della etrusca *Metlia*, uno statere d'oro di Taranto del tempo di Pirro, dai tipi di Giove e dell'Aquila, varie frazioni di statere d'oro e d'argento di Taranto coi tipi di Herakles, di Apollo e di Helios, dei secoli IV e III avanti Cristo, un decadrammo di Siracusa, di pregio artistico insuperabile e molte altre monete pregevolissime. Furono acquistati pure splendidi esemplari di *aes grave* italico, delle serie dell'Umbria, dell'Etruria, del Lazio, del Sannio, come pure molte monete romane battute. Fra queste sono degni di nota un sesterzio in bronzo di Britannico, fratello di Nerone, che mancava a tutti i medaglieri dell'Italia, un aureo dell' imperatore Claudio che ricorda, col suo tipo, l'acclamazione imperiale da parte dei soldati pretoriani, diversi medaglioni in bronzo degl'imperatori Lucio Vero, Commodo, Gordiano III, e moltissime altre monete inedite o rare che andranno ad arricchire le raccolte numismatiche dei Musei italiani.

Restituzione delle opere inviate all'Esposizione di Arte Umbra. — Il Ministero ha disposto che, prima di restituire agli Enti proprietari le opere d'arte inviate alla Mostra di Perugia, sia compilata per ogni oggetto la regolare scheda inventariale e sia accertato lo stato di sicurezza delle chiese nelle quali tante opere d'arte dovranno essere ricollocate.

Per il Gabinetto archeologico della R. Università di Torino. — Il Direttore del Museo Nazionale di Napoli venne autorizzato a inviare al Gabinetto archelogico della R. Università di Torino alcuni calchi di sculture esistenti in quel Museo, e una scelta di fotografie di opere d'arte.

Altre fotografie erano state inviate allo stesso Gabinetto archeologico dalla Direzione del Museo nazionale romano.

COMMISSIONI

Commissione centrale per i monumenti e per le opere di antichità e d'arte.

(Sezione I).

Scavi di Satricum. — La Commissione ritiene che debba stabilirsi un assegno per la continuazione degli scavi.

Mura di Napoli. — Si approva che sia ripartita in parti uguali fra Ministero della Pubblica Istruzione e Comune di Napoli la spesa di lire 22.000 necessarie per la conservazione delle mura greche.

Blocchi inscritti di Civitacastellana. — Se ne approva l'acquisto per il prezzo di lire cento.

Acquisto della collezione Gouin. — La Commissione approva in massima l'acquisto, salvo ad intendersi col proprietario sul prezzo.

Frammento di bronzo trovato a Teramo. — La Sezione riconosce che si tratta del manico di un'oinochoe, di bronzo e rame.

Acquisto della collezione Rilli di Sirolo. — La Commissione desidera essere informata con precisione intorno allo stato presente della collezione.

Monete delle collezioni Martinetti-Nervegna. — Si approva l'acquisto.

Scavi di Ferento. — La Sezione ritiene che possa essere accolta la domanda della Società Pro-Ferento, che desidera scavare alcuni terreni, ma nello stesso tempo fa voti che in occasione di tali scavi si faccia per conto dello Stato l'esplorazione del teatro di Ferento.

Scavi presso Marino. — Si ritiene opportuna la concessione di un sussidio per la prosecuzione degli scavi in territorio di Campofattore (Marino).

Oggetti antichi scoperti a Dolianova. — Se ne approva l'acquisto.

Antichità Laziali del marchese Cavalletti. — La Sezione si associa al parere già espresso da una sottocommissione che esaminò le antichità Cavalletti.

Scavi nel territorio Capenate. — Si approva che si facciano ricerche specialmente sul poggio Sommavilla, riservando di designare a suo tempo la sede dei materiali che si scopriranno.

Scavi in Corneto Tarquinia. — La Commissione esprime il parere che non debba accogliersi la domanda di scavi presentata dal signor Fioroni.

Scavi di Ercolano. — La Sezione prende atto delle comunicazioni fornite dal Direttore del Museo di Napoli relativamente agli esperimenti già compiuti e, plaudendo alla iniziativa del Ministro, fa voti che alla Commissione incaricata di condurre gli studi preliminari sia associato l'architetto Boni.

Monete scoperte a Montegranaro. — Prima di prendere una decisione conviene che il Direttore del Museo di Ancona faccia un esatto inventario delle monete.

Statua di Ercole nel palazzo Altemps. — La Commissione chiede che il Ministero esamini direttamente gli atti relativi ai vari passaggi di proprietà della statua.

Testa marmorea di proprietà del Comune di Cingoli. — Non si concede al Comune la facoltà di vendere la testa marmorea di sua proprietà.

Scavi di Marzabotto. – Il prof. Ghirardini esaminerà le condizioni del contratto e ne riferirà alla Commissione nella prossima sessione.

Musaico di Bevagna. — La Sezione non ha nulla in contrario che il Ministero dei lavori pubblici, presa cognizione della relazione Milani-Ghirardini, acquisti il musaico per servirsene nel monumento a Vittorio Emanuele. Il musaico in ogni modo non dovrà essere usato come pavimento.

Cessione del Museo di Matera allo Stato. — Approva in massima, salvo a determinare meglio qualche clausola del contratto.

Collezione Candida di Gerace Marina. — Se ne approva l'acquisto per il prezzo stabilito da una sottocommissione della Commissione centrale.

Antichità di Teano. — Si approva la ripartizione degli oggetti rinvenuti, secondo le proposte del prof. Dall'Osso, salvo a completare qualche gruppo con altri oggetti da acquistarsi a prezzo di stima.

Sarcofago di Auletta. — Si mantiene il divieto di vendita già fatto al Comune proprietario.

Acquisto della statua di una Vestale. — Le richieste del proprietario sono esorbitanti e non possono essere prese in considerazione dal Ministero.

Busto di proprietà Marselli. — La Commissione non può pronunciarsi sulla convenienza dell'acquisto senza aver fatto studi preliminari.

Monumenti della via Appia. — Richiamando il voto già altra volta pronunciato, la Commissione ritiene che i monumenti della via Appia debbono essere meglio curati e vigilati.

(Sezione II).

VERONA. — Statua equestre di Can Grande della Scala. — Approvato il trasporto in Museo dell'originale, e la sostituzione sul luogo di una copia.

VICENZA. — Chiesa dei SS. Felice e Fortunato. — Disapprovati i lavori di trasformazione eseguiti nella cripta. — Fatto voto che si provveda a riparare ai pericoli causati da uno scavo compiuto in prossimità della Chiesa.

— Basilica Palladiana. — Si proseguano gli studi per ovviare ai disturbi statici. Si facciano intanto lavori per rimediare ai danni prodotti dall'umidità.

TREVISO. — Loggia dei Cavalieri. — Si provveda alle riparazioni occorrenti, conservando e robustendo il tetto di legname.

VENEZIA. — Chiesa di S. Stefano. — Si ammette l'apertura di un finestrone sulla facciata. Prima di demolire le volte si facciano studi.

PADOVA. — Chiesa degli Eremitani. — Constatate le condizioni sufficientemente buone degli affreschi, si raccomandano lavori di scoprimento e di sistemazione delle cappelle.

— Sala della Ragione. — Non si facciano lavori di ritocco negli affreschi, ma solo lavori di riparazione.

PRAGLIA. — Monastero. — Constatate le buone condizioni dell'edificio e la cura dell'Ufficio regionale, la Commissione crede tuttavia che possa studiarsi se è possibile incaricare dell'Amministrazione della dotazione uno dei monaci, sempre però sotto la sorveglianza dell'Ufficio.

PISTOIA. — Porta al Borgo. — Non si demolisca la porta e si provveda alle necessità del transito con l'apertura di un secondo fornice.

LUCCA. — Palazzo della Quasquonia. — Approvato il nuovo progetto dell'Ufficio del Genio Militare per la costruzione di una tettoia.

FIRENZE. — Sistemazione della cappella di S. Zenobi nel Duomo. — La Commissione ritiene che non debbano farsi i lavori progettati; soltanto ammette che si restauri e si completi la vetrata dipinta.

AREZZO. — Palazzo Brizzolari. — La Sezione fa voti che si lascino le botteghe nello stato attuale, almeno fin quando non si provveda ad un generale restauro del palazzo.

VITERBO. — Loggia papale. — La Commissione consente che si collochino le colonne sulla scalinata, ma senza leoni.

SOLMONA. — Scandagli nella cripta della cattedrale. — Si proseguano i lavori di scoprimento delle antiche colonne, ma sotto la direzione dell'Ufficio regionale o del R. Ispettore locale.

PISTOIA. — Palazzo Comunale. — Si approva un progetto dell'Ufficio regionale per la costruzione di una rampa di scala destinata a dar accesso all'ultimo piano del Palazzo, che sarà sistemato a Museo.

FIRENZE. — Scala di congiunzione fra il Palazzo dell'Arte della Lana e la Loggia di Or San Michele. — Si esclude qualsiasi modificazione alla scala attuale.

AREZZO. — Chiesa di S. Francesco. — Si approva la remozione degli altari per mettere in luce gli antichi affreschi.

SIRACUSA. — Cattedrale. — Si approva il progetto di restauro dell'Ufficio regionale.

VERONA. — Chiesa di S. Fermo. — La Commissione fa voti che si conservi una casa addossata all'abside, e che si mantenga e si restauri l'organo.

— Chiesa di S. Maria in Organo. — Si giudicano approvabili i lavori in corso pel restauro delle tarsie del coro.

— Restauri ai monumenti in genere. — Si approva, salvo alcune lievi osservazioni, il modo in cui l'Ufficio regionale per i monumenti conduce i restauri.

MODENA. — Riordinamento della R. Galleria Estense. — Si approva l'inizio del riordinamento che dovrà cominciare dai bronzi.

FIRENZE. — Tavola del Baldovinetti nella Chiesa di S. Ambrogio. — Si approva il restauro iniziato e se ne autorizza la prosecuzione.

AREZZO. — Camino del Palazzo Fossombroni. — Si conceda un sussidio massimo di L. 2000 al Comune di Arezzo affinchè lo acquisti.

Soffitto del Fischietti nel palazzo Casacalenda (Napoli). — La Commissione si riserva di deliberare in merito all'acquisto.

La Commissione in fine approva l'acquisto di molte opere d'arte, di cui si darà notizia nel *Bollettino d'Arte* a mano a mano che le trattative verranno compiute con i proprietari.

Acquisti di opere d'arte spettanti ad Enti Morali.

La Sezione seconda della Commissione, alla quale si è associata la Sezione prima, ha anche emesso un voto di massima che, salvo casi eccezionali, non si acquistino opere d'arte spettanti ad enti morali; perciò si sconsiglia il Ministero dall'acquistare le seguenti opere offerte dagli Enti proprietari: Ostensorio della collegiata di Voghera; Bassorilievo del Comune di Solarolo; Quadro del Borgognone della Chiesa parrocchiale di Burligo; Ancona di Iacobello Bonomo appartenente al Comune di S. Angelo (Romagna); Sarcofago di Auletta; testa marmorea del Comune di Cingoli.

DOTT. ARDVINO COLASANTI, *Redattore responsabile.*

Roma 1907 — Tipografia Editrice Romana, Via della Frezza 59-61.

AI LETTORI DEL BOLLETTINO D'ARTE

Il Bollettino d'Arte si prepara ad entrare nel suo secondo anno di vita. Accolto dal più largo favore della stampa e del pubblico, esso fino dal principio ha mostrato di poter riempire degnamente una lacuna lamentata da tempo e, per gli sforzi concordi della Direzione e dell'Editore, ha mantenuto ancora più di quello che avesse promesso.

Furono date agli abbonati quaranta pagine più dell'obbligo nè alcuna rivista ha pubblicato in un anno tante opere d'arte inedite, quante furono quelle portate a conoscenza degli studiosi dal Bollettino d'Arte.

I più grandi giornali, le più autorevoli riviste d'Europa e d'America hanno salutato con simpatia l'inizio del Bollettino, ne hanno seguito passo passo lo sviluppo, ne hanno recensiti favorevolmente gli articoli, facendo rilevare l'incremento notevole portato alla storia dell'arte dalla nuova pubblicazione.

Incoraggiato dal consentimento del pubblico e dalla fiducia della Direzione generale delle antichità e belle arti, l'Editore desidera che la rivista sia messa in grado di rispondere ancor meglio all'alto fine di cultura che si propone e, mentre assicura che l'organismo scientifico ne sarà sempre più rigorosamente curato, è lieto di annunziare fin da ora che dal gennaio 1908 il Bollettino d'Arte uscirà in fascicoli mensili di 40-48 pagine anzichè di 32. Inoltre, cambiata la copertina, scelti i fregi con fine discernimento d'arte, migliorata la carta, sarà incomparabilmente arricchita la veste esteriore del periodico.

Con tutto ciò **il prezzo dell'abbonamento rimane invariato**, anzi, volendo in qualche modo favorire gli studiosi più solleciti col metterli in grado di possedere facilmente l'intiera raccolta del Bollettino d'Arte, l'Editore offre **ai primi cento nuovi abbonati** la prima annata del Bollettino, splendido volume di quattrocentoventidue pagine, riccamente illustrato con circa trecentoventi incisioni, di cui sessantasei tavole fuori testo, legato in tutta tela inglese con ricca impressione in nero, stile xv sec., al prezzo di favore di L. **15**, oltre le spese postali.

Pertanto tutti coloro che desiderano avere intiera la collezione del periodico si affrettino a riempire l'acclusa cedola, inviandola, insieme col prezzo dell'abbonamento, all'*Editore Ettore Calzone, Corso Umberto I, 307, Roma.*

L'Editore.

Saggio della Copertina per 1908.

SOMMARIO DEL IX° FASCICOLO: *Settembre 1907.*

Le opere d'arte del monastero di Tor de' Specchi *(cont. e fine)* ATTILIO ROSSI. - Due disegni di Rembrandt nella Pinacoteca di Napoli, ANGELO CONTI. - Un dipinto attribuito a Melozzo da Forlì nella Galleria Nazionale di Roma, GIORGIO BERNARDINI. - Il figlio di Pietro Vassalletto a Civita Lavinia, ALFONSO BARTOLI - Album di disegni di Bartolomeo Pinelli, P. N. Ferri. - Atti Parlamentari. - Notizie (Musei e Gallerie - Monumenti - Varie).

Il fascicolo consta di 36 pagine, con 19 illustrazioni nel testo e 4 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL X° FASCICOLO: *Ottobre 1907.*

Ara pacis Augustae, M. E. CANNIZZARO. - Il Cima da Conegliano di Casiglio nella Regia Pinacoteca di Brera, GUSTAVO FRIZZONI. - Opere acquistate per la Galleria Nazionale Moderna nell'Esposizione di Venezia, U. FLERES. - Il terremoto e i monumenti calabresi, C. - Galleria Nazionale a Palazzo Corsini in Roma. Acquisto di due quadretti di Salvator Rosa ed esposizione di antichi paesaggi, FEDERICO HERMANIN. - Un dipinto di Cesare da Sesto destinato alla Pinacoteca di Brera, GIORGIO SINIGAGLIA. - Atti Ufficiali. - Atti Parlamentari. - Notizie (Musei e Gallerie - Monumenti - Varie). - Concorsi.

Il fascicolo consta di 40 pagine, con 22 illustrazioni nel testo e 1 tavola fuori testo.

SOMMARIO DELL'XI° FASCICOLO: *Novembre 1907.*

Il Dioscuro di Baia, GIUSEPPE CULTRERA. - Pittura veneta in S. Maria in Trastevere, GIULIO CANTALAMESSA. - Un quadro inedito di Gentile da Fabriano, ARDUINO COLASANTI. - La Chiesa di S. Giovanni « Forcivitas » di Pistoia e i suoi ultimi restauri, PÈLEO BACCI. - Notizie (Musei e Gallerie - Monumenti - Varie).

Il fascicolo consta di 32 pagine, con 9 illustrazioni nel testo e 3 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL XII° FASCICOLO: *Dicembre 1907.*

Antonio da Solario, veneto, detto lo Zingaro, ETTORE MODIGLIANI. - I musaici di Casaranello, ARTHUR HASELOFF. - Il dono del Barone Franchetti al Bargello, ISABELLA ERRERA. - Notizie (Musei e Gallerie - Monumenti - Varie). - Commissioni.

Il fascicolo consta di 40 pagine, con 21 illustrazioni nel testo e 4 tavole fuori testo.

Prezzo per l'abbonamento annuo al

BOLLETTINO D'ARTE

DEL MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA

ITALIA per un anno . . . L. **25** — franco di spese postali.
un numero separato. » **2 50** » »

ESTERO per un anno . . . L. **30** — franco di spese postali.
un numero separato. » **3** — » »

L'intera annata 1907, rilegata in tela inglese con impressioni in nero L. **15**, più le spese postali.

Copertina per l'annata 1907, in tela inglese con impressioni in nero del nuovo fregio sul piatto — L. **3**.

N.B. - *L'Indice delle tavole e del testo dell'annata 1907 verrà allegato al primo fascicolo 1908.*

INDICE DEI SOMMARI.

Saggio della Copertina pel 1908.

SOMMARIO DEL IX° FASCICOLO: *Settembre 1907.*

Le opere d'arte del monastero di Tor de' Specchi *(cont. e fine)* ATTILIO ROSSI. - Due disegni di Rembrandt nella Pinacoteca di Napoli, ANGELO CONTI. - Un dipinto attribuito a Melozzo da Forlì nella Galleria Nazionale di Roma, GIORGIO BERNARDINI. - Il figlio di Pietro Vassalletto a Civita Lavinia, ALFONSO BARTOLI - Album di disegni di Bartolomeo Pinelli, P. N. FERRI. - Atti Parlamentari. - Notizie (Musei e Gallerie - Monumenti - Varie).

Il fascicolo consta di 36 pagine, con 19 illustrazioni nel testo e 4 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL X° FASCICOLO: *Ottobre 1907.*

Ara pacis Augustae, M. E. CANNIZZARO. - Il Cima da Conegliano di Casiglio nella Regia Pinacoteca di Brera, GUSTAVO FRIZZONI. - Opere acquistate per la Galleria Nazionale Moderna nell'Esposizione di Venezia, U. FLERES. - Il terremoto e i monumenti calabresi, C. - Galleria Nazionale a Palazzo Corsini in Roma. Acquisto di due quadretti di Salvator Rosa ed esposizione di antichi paesaggi, FEDERICO HERMANIN. - Un dipinto di Cesare da Sesto destinato alla Pinacoteca di Brera, GIORGIO SINIGAGLIA. - Atti Ufficiali. - Atti Parlamentari. - Notizie (Musei e Gallerie - Monumenti - Varie). - Concorsi.

Il fascicolo consta di 40 pagine, con 22 illustrazioni nel testo e 1 tavola fuori testo.

SOMMARIO DELL'XI° FASCICOLO: *Novembre 1907.*

Il Dioscuro di Baia, GIUSEPPE CULTRERA. - Pittura veneta in S. Maria in Trastevere, GIULIO CANTALAMESSA. - Un quadro inedito di Gentile da Fabriano, ARDUINO COLASANTI. - La Chiesa di S. Giovanni « Forcivitas » di Pistoia e i suoi ultimi restauri, PÈLEO BACCI. - Notizie (Musei e Gallerie - Monumenti - Varie).

Il fascicolo consta di 32 pagine, con 9 illustrazioni nel testo e 3 tavole fuori testo.

SOMMARIO DEL XII° FASCICOLO: *Dicembre 1907.*

Antonio da Solario, veneto, detto lo Zingaro, ETTORE MODIGLIANI. - I musaici di Casaranello, ARTHUR HASELOFF. - Il dono del Barone Franchetti al Bargello, ISABELLA ERRERA. - Notizie (Musei e Gallerie - Monumenti - Varie). - Commissioni.

Il fascicolo consta di 40 pagine, con 21 illustrazioni nel testo e 4 tavole fuori testo.

N.B. - *L'Indice delle tavole e del testo dell'annata 1907 verrà allegato al primo fascicolo 1908.*

INDICE DEI SOMMARI.

INDICE DEGLI ARTISTI.

(I numeri romani indicano il fascicolo, i numeri arabi la pagina).

INDICE DEI LUOGHI.

F

G

I

K

L

M

N

S

T

U

V

W

MG. 878.

A S. E. LUIGI RAVA.

Eccellenza,

Nel 1894, a cura del Ministero della Pubblica Istruzione, si iniziava la magnifica pubblicazione delle *Gallerie Nazionali Italiane*, col nobile intento di dar conto agli studiosi, in relazioni periodiche, dell'incremento delle pubbliche pinacoteche e dei musei.

Ma da quell'anno a tutt'oggi, solo cinque volumi videro la luce e, da ultimo, non parvero più strettamente rispondenti al primo scopo.

Era però naturale che così avvenisse, perchè, se soddisfacevano ad un bisogno vero e sentito nel momento in cui le gallerie e i musei principali si andavano sistemando, venivano poi a mutarsi in una raccolta di monografie estranee in certo modo agli Istituti stessi man mano che l'ordinamento di questi era compiuto.

Modificata così la condizione delle pinacoteche e dei musei, anche la serie delle *Gallerie Nazionali Italiane* doveva oramai trasformarsi in un organo, il quale ne rispecchiasse il lento e graduale sviluppo, portando senza indugio a cognizione degli studiosi tutte le notizie di nuovi acquisti, di esposizioni, di restauri ecc., che finora si leggevano pubblicate in riviste non ufficiali e troppo spesso straniere.

Perciò io propongo alla E. V. l'istituzione di un *Bollettino mensile delle Belle Arti*, che continui le *Gallerie Nazionali Italiane*, e, facendo anche largo posto a quanto riguarda la conservazione dei monumenti del Regno, tenga il luogo delle dispendiose e talora tarde Relazioni edite dagli Uffici Regionali.

Sicuro che la nuova pubblicazione varrà in modo uguale così a giovare agli studi, come a mostrare il largo e troppo spesso disconosciuto lavoro che il Ministero compie in pro dell'arte, ho ferma fede nell'approvazione della E. V., alla quale mi professo

Roma, 1 ottobre 1906.

devotissimo
CORRADO RICCI.

BOLLETTINO DELLE BELLE ARTI.

Roma, addì 2 ottobre 1906.

Ai Direttori delle RR. Gallerie, dei RR. Musei e degli Uffici regionali per la conservazione dei monumenti;

Ai RR. Ispettori per i monumenti e scavi del Regno.

A cura di questo Ministero, si inizierà presto la pubblicazione di un bollettino mensile, il quale, all'infuori di quanto forma oggetto delle « Notizie degli scavi », rispecchierà fedelmente il movimento delle RR. Gallerie, dei RR. Musei e degli Uffici regionali del Regno.

Acquisti e restauri di opere di antichità e d'arte e di monumenti, doni, esposizioni di stampe e di disegni, riordinamenti totali e parziali delle raccolte, in una parola tutto quello che può interessare il pubblico patrimonio di arte e di storia artistica, sarà materia della nuova pubblicazione. La quale dovrà raccogliere anche tutte quelle notizie che si riferiscono all'azione di tutela che l'Amministrazione delle Antichità e delle Belle Arti esercita sulle collezioni, sui singoli oggetti archeologici ed artistici e sugli edifici di interesse monumentale appartenenti a corpi morali o a privati.

Sarà perciò cura delle SS. LL. di inviare a questo Ministero di volta in volta *e con la massima sollecitudine* tutte quelle informazioni che, in conformità dei criteri sopra espressi, potranno venire pubblicate nel Bollettino, avvertendo che ogni oggetto dovrà formare argomento di una notizia brevissima, accurata e precisa, corredata, quando ciò sia possibile, da fotografie e disegni, e firmata dall'autore.

Resta nello stesso tempo vietato ai Direttori dei pubblici istituti artistici ed ai funzionari dipendenti da questa Amministrazione di fornire ad estranei notizie e riproduzioni di opere di antichità e d'arte, nuovamente acquistate o scoperte, di restauri, di riordinamenti, di esposizioni, *prima che abbiano veduta la luce nel nuovo Bollettino*, il quale, uscendo puntualmente ogni mese, porterà senza ritardo alla conoscenza degli studiosi e del pubblico gli acquisti ed i lavori che si sono fatti man mano.

Le SS. LL. sono pregate di favorirmi ricevuta della presente circolare.

Il Ministro
RAVA.